



分类号: J
密 级: 无
单位代码: 10118

山西师范大学

研究生学位论文

论文题目(中文)	唐代《西凉伎》研究		
论文题目(外文)	The Study of Xiliangji in Tang Dynasty		
研究生姓名	王建琴		
学 科	艺术学	专 业	戏剧与影视学
学 位 类 别	硕士	培 养 类 型	全日制
导师姓名、职称	朱瑶副教授	培 养 单 位	戏剧与影视学院
学位授予单位	山西师范大学	学位授予日期	2017 年 7 月
	答辩委员会主席	张国星 教授	
	评 阅 人		

2017 年 5 月 14 日

独 创 声 明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果，学位论文的知识产权属于山西师范大学。除了文中特别加以标注的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得山西师范大学或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。本声明的法律后果将完全由本人承担。

作者签名： 王建琴

签字日期： 2017. 3. 23

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解山西师范大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权山西师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行网络出版，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）。

作者签名： 王建琴

签字日期： 2017. 3. 23

导师签名： 朱瑶

签字日期： 2017. 3. 23

论文题目：唐代《西凉伎》研究

专业：戏剧与影视学

硕士生：王建琴

签名：_____

指导老师：朱瑶

签名：_____

摘要

唐代音乐文化空前繁荣，《西凉伎》作为唐代燕乐不可或缺的一部分，对宫廷其他伎艺和后世戏剧形态的形成有重要影响。本文在广泛翻阅史料并结合多种学科知识的基础上，力图展现《西凉伎》的清晰面貌。论文阐述了《西凉伎》的产生、兴起、兴盛、繁荣和流传，旨在理清《西凉伎》的发展脉络。此外，对唐代九、十部伎中《西凉伎》的乐器、舞蹈、乐曲、服饰进行了具体探究。在此基础上，讨论“西凉乐”、《凉州》大曲、《庆善乐》与《西凉伎》之间的关系，清晰定位《西凉伎》在唐代燕乐中的位置。唐代《西凉伎》在流传过程中渗透到民间，与戏剧因素相结合，它的流传对我国民间文化和戏剧形成有深远的影响。

如今，在“丝绸之路”成为研究热点的大背景下，对《西凉伎》的研究是顺势而为。通过对《西凉伎》的研究，试图还原古代丰富的音乐文化，呈现民族融合、政权更迭、音乐交流的盛况。《西凉伎》是一个综合性的艺术形态，与地理、民族、音乐、舞蹈、文学有密切的关系。对其研究能为当今音乐、舞蹈、文学的学科发展提供借鉴意义。

关键词：《西凉伎》，唐代，音乐，舞蹈

Title: The Study of *Xiliangji* in Tang Dynasty

Major: Drama and Film Studies

Name: Wang Jianqin

Signature: _____

Supervisor: Zhu Yao

Signature: _____

Abstract

The music culture of the Tang Dynasty prosperity, *Xiliangji* as a indispensable part of Yan music in the Tang Dynasty, has an important influence on the formation of the other arts and later drama form. This paper is based on the knowledge of many disciplines in the widely read historical data, trying to show a clear appearance of *Xiliangji*. This paper expounds the rise、prosperity、development and spread of *Xiliangji*, aims to clarify the development of *Xiliangji*. In addition, this article explores the instruments, dances, music and costumes of *Xiliangji* of *Nine and Ten Kabuki* which produced in the Tang Dynasty. Based on the above research, this article has discussed the relationship between *Xi Liang Music*, *Liangzhou Daqu*, *Qing Shan Music* and *Xiliangji*, and clearly identify the location of *Xiliangji* in *Yan Music* in Tang Dynasty. The *Xiliangji* in Tang Dynasty penetrated into folk in the spreading process, at the same time, combined with dramatic elements. Its spread has a profound influence on the formation of Chinese folk culture and drama.

Nowadays, the research of "Silk Road" has becoming a hotspot. Therefore research on the *Xiliangji* is extremely useful to the academic. Through the study of *Xiliangji*, trying to restore the culture of ancient music, and showing the national integration, regime change, music exchange event. *Xiliangji* is a comprehensive art form, which is closely related to geography, nationality, music, dance and Literature. The research can provide reference for the development of music, dance and literature.

Key Words: *Xiliangji*, Tang Dynasty, music, dance

目 录

中文摘要.....	I
Abstract.....	III
绪论.....	1
第一节 概念界定.....	2
第二节 研究现状和研究方法.....	6
第一章 唐代《西凉伎》的演变历程.....	11
第一节 汉代凉州地区的音乐积淀.....	11
第二节 西晋北魏《西凉乐》的形成.....	13
第三节 北朝《国伎》的兴盛.....	16
第四节 隋唐时期《西凉伎》的繁荣.....	21
第二章 唐代《西凉伎》的具体形态.....	25
第一节 唐代《西凉伎》的时代背景.....	25
第二节 唐代《西凉伎》的舞容乐貌.....	28
第三章 与唐代《西凉伎》有关的关系辨析.....	41
第一节 《西凉伎》与《凉州》大曲的关系.....	41
第二节 《西凉伎》与《庆善乐》的关系.....	45
第四章 《西凉伎》在民间的流传.....	49
第一节 元、白诗《西凉伎》.....	50
第二节 蕲州社戏《西凉伎》.....	58
结 语.....	61
参考文献.....	63
在学期间的研究成果.....	67
致谢.....	69

绪论

凉州自古以来就是多民族聚集的地区，同时也是中西方文化交流的重要枢纽。凉州地区位于河西走廊西端，在我国疆域的西北部，在不同时期其名称和范围是不同的。周时为雍州，主要为西戎所居；秦朝大月氏势力大增，雍州地区为大月氏所居；前 177 年，匈奴冒顿单于打败大月氏，雄霸西域，西汉经过多年的征战和努力，匈奴终于在宣帝神爵二年（前 60 年）降汉，从此以后凉州纳入了汉朝的版图。在《禹贡指南》中具体记载了汉朝至魏晋时期凉州的行政区域变革，如下：

汉武帝元朔三年，改雍曰凉州，以其金行土地寒凉故也。后汉献帝以武帝改雍曰凉，又分渭川河西郡为雍州。至建安十八年，复改为凉州。晋《地理志》：“雍州，以其四山之地故以雍名焉，亦谓西北之位，阳所不及，阴阳气雍阏也。”^①

可见，“凉州”在汉武帝时期因土地寒凉得名；“雍州”在晋朝因其地为四山环绕之地，在西北方，阳所不及，阴阳气雍阏而得名；在汉献帝时期此地名为雍州，东汉以后为凉州。因此，在西汉晋朝时期，凉州地区经历了凉州-雍州-凉州的命名过程。张轨任刺史管理凉州后，随着政权的不断更迭，前后经历了前凉、后凉、北凉、南凉、西凉五个政权，这五个政权都在今甘肃省一带。每个政权管辖的凉州地域范围出现一定的差异，但其具体差异难以精确。在五凉政权更迭的背景下，少数民族进行了大规模的融合交流，这都为“西凉乐”的形成提供了重要基础。随后北魏太武帝打败沮渠蒙逊，平凉州，凉州之名一直沿用。隋唐时期设都督府管辖凉州，《旧唐书·地理志》中记载：

凉州中都督府 隋武威郡。武德二年，平李轨，置凉州总管府，管凉、甘、瓜、肃四州。凉州领姑臧、昌松、番禾三县。三年，又置神乌县。七年，改为都督府，督凉、肃、甘、沙、瓜、伊、芳、文八州。贞观元年，废神乌县。总章元年，复置。咸亨元年，为大都督府，督凉、甘、肃、伊、瓜、沙、雄七州。上元二年，为中都督府。神龙二年，置嘉麟县。天宝元年，改为武威郡，督凉、甘、肃三州。乾元元年，复为凉州。^②

^① [宋]毛晃，《禹贡指南》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年，第 56 册，第 25 页。

^② [后晋]刘昫撰，《旧唐书》，中华书局，1975 年，第 1640 页。

由文献可知，唐高祖时期设凉州总管府，管理凉州及其他州，随后凉州都督府的管辖范围扩大。咸亨元年改为大都督府，管辖凉州及其他七州。天宝年间，凉州地区改名为威武郡，管理凉州、肃州、甘州三州。安史之乱以后，统治者放松了对西域的管辖，吐蕃侵占凉州、沙洲等地。直至唐宣宗大中二年，张议潮收复失地，并担任凉州节度使管理凉州，凉州才重新纳入唐朝版图。

因此，凉州地区是在动荡不安的历史长河中变革的。随着政权的不断更迭，民族融合的不断加深，中原政权与少数民族政权争夺更甚。凉州的区域范围在各个朝代不断更变，在不断的人口迁徙、民族交流融合过程中，凉州地区的文化得到丰富和发展。凉州区域变革对《西凉伎》的演变过程有重要影响。

第一节 概念界定

在现有的研究成果中，《西凉伎》没有约定俗成的概念，因此有必要对《西凉伎》的概念进行清晰界定。现有研究成果中对《西凉伎》概念做出相关解释的有以下四种：

1. 杨国学在《西凉伎与西域乐舞的渊源》中定义“《西凉伎》是古代西域音乐、歌舞进入玉门关后，在河西走廊长期流传并吸收了部分汉族文化而定型的一个极富地域特色的文化品类，其内容包括音乐、舞蹈、杂技等。到了中唐时期，它又成了元稹、白居易新乐府诗歌中‘即事名篇’的诗题。”^①杨国学将其认定为一类型具有各种要素的综合艺术，但并未指出具体的西域音乐种类和成分，只是在宏观上进行把握。

2. 项群胜在其硕士论文《“西凉乐”考辨》中认为：“‘西凉乐’既是一种在中原音乐的基础上糅和了西域音乐的一种音乐的代称，其上限是指吕光时期，而不包括此时期以前的凉州音乐。又指‘西凉乐’在传播过程中，被凉州各少数民族音乐所吸收，于隋唐间形成的凉州多种民族风味‘西凉乐’的一个大型的‘西凉乐’部。”^②他将“西凉乐”分为广义的“西凉乐”和狭义的“西凉乐”。广义的“西凉乐”是一种音乐类型的代称，而狭义的“西凉乐”是指隋唐时期形成的“西凉乐”部，即九、十部伎中的《西凉伎》。他明确指出“西凉乐”是吕光时期以后才形成的，融合了凉州多种少数民族音乐。

3. 彭松在论文《〈西凉乐〉寻索》中称：“‘西凉乐’形成于晋魏之际，约在公元 301—431

^① 杨国学，《西凉伎与西域乐舞的渊源》，《西域研究》，1999 年第 3 期，第 105 页。

^② 项群胜，《“西凉乐”考辨》，武汉音乐学院，2007 年 6 月，第 21 页。

之间,极盛于隋唐时代(公元589—960)。“西凉乐”形成与发展的基本因素有三:1.汉魏传统的中原乐舞西传凉州;2.《龟兹乐》为主的西域乐舞的传入;3.流行于西凉地区的吐蕃、鲜卑、匈奴等民族乐舞。三者交流融合形成了这部新型乐舞。”^①可见,彭松将“西凉乐”看做是一种新型乐舞形态。在他的文章中,认为“伎”与“乐”是相似的含义,都是“伎人”、“伎乐”的意思,他认为《西凉伎》就是“西凉乐”,二者是同一事物,也就是说,彭松将《西凉伎》定义为一种具有中原、西域、龟兹三种基本因素的乐舞形态。

4. 郝毅在《试探〈西凉乐〉民族之缘——暨论“变龟兹声为之”》中认为“‘西凉乐’本身并不是某一个民族的音乐,而是属于古西凉地区各民族的音乐文化艺术。”并指出“‘西凉乐’是古代甘肃各民族音乐艺术的总称。”^②他认为“西凉乐”是多个民族在西凉地区形成的一种音乐艺术的总称。

以上四种解释可分为两种观点:第一种观点认为《西凉伎》即“西凉乐”,是一类风格的音乐艺术总称;第二种观点认为《西凉伎》是“西凉乐”的一部分,是唐代的一个乐部名称。笔者同意第二种观点。“西凉乐”与《西凉伎》有紧密的联系,笔者结合其他学者对“西凉乐”、《西凉伎》的研究,分别对“西凉乐”和《西凉伎》作出定义:

“西凉乐”是一种具有西凉风格音乐艺术的总称,是一个整体的范畴。包括凉州本地音乐、中原音乐和龟兹音乐的成分。

《西凉伎》是应用于宫廷宴会上,有歌、有舞、有伴奏且具有一定时长的表演节目。

《西凉伎》是在汉代中原与凉州长期音乐文化交流的基础上,形成于十六国吕光时期,称为《秦汉伎》;北魏太武帝时期《秦汉伎》得到发展,称为《西凉乐》;西魏、北周时期称为《国伎》;隋唐时期改名为《西凉伎》。

目前,《西凉伎》与“西凉乐”之间的关系并不是很清晰,在现有的研究成果中,出现了“西凉乐”与《西凉伎》名称混用的情况。造成这种现象的原因是古籍记载中已经出现了二者混用现象。例如对九、十部伎中《西凉伎》的乐器记载,在《新唐书》、《文献通考》中为《西凉伎》,但在《旧唐书》、《通典》中为“西凉乐”。笔者将站在前人的肩膀上翻阅《四库全书》中出现的《西凉伎》和“西凉乐”,进行梳理分析。

以《西凉伎》为关键词,共有42处文献记载,其中指七部乐、九部乐、十部伎中《西凉伎》的有19处,例如“西凉伎有编钟、编磬,皆一,……铜钹二,贝一。白舞

^① 彭松,《〈西凉乐〉寻索》,《北京舞蹈学院学报》,1992年第1期,第7页。

^② 郝毅,《试探〈西凉乐〉民族之源——暨论“变龟兹声为之”》,《音乐研究》,1985年第3期,第5页。

一人，方舞四人”^①；指元、白诗《西凉伎》的有 16 处，如元稹《西凉伎》“吾闻昔日西凉州，人烟扑地桑柘稠……每听此曲能不羞”^②；指魏太武平凉州所得的“西凉乐”为《西凉伎》的有 7 条文献，例如“其时郊庙宴享之乐，皆魏代故西凉伎，即是晋初旧声，魏太武平凉所得也。”^③

以“西凉乐”为关键词，共有 46 处文献记载，其中指周隋以来管弦杂曲有 24 处，例如“自周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，其曲度皆时俗所知也”^④；指立部伎中《庆善乐》用“西凉乐”有 12 处，例如“大定乐加金钲，惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅”^⑤；指魏太武平凉州所得有 10 处，例如“魏太武平河西得之，谓之西凉乐。”^⑥

由此可知，在史籍记载中，二者名称混用的情况出现在将魏太武平凉州所得音乐的命名上，可以称为《西凉伎》，也可以称为“西凉乐”。对于二者混用的最早记载出现在成书于贞元十七年的《通典》中，《通典》成书以前《西凉伎》已经形成，推测《西凉伎》与《西凉乐》在当时社会中可以通用。

去除这一点，对两者进行辨析。《西凉伎》指隋唐时期七部乐、九部乐、十部伎中的一个乐部，是在宫廷宴会上演出，有歌、有舞、有伴奏互相配合并且具有一定时长的演出节目。依据记载，可以看出“西凉乐”是一个整体性的概念，是指一类型音乐的总称。周隋以后管弦杂曲大都是“西凉乐”风格的乐曲，《庆善乐》是唐代立部伎中的第四曲，他的风格也是西凉风格的乐曲，也就是说，《庆善乐》属于“西凉乐”。唐代的《凉州》大曲和《霓裳羽衣曲》都属于“西凉乐”。“西凉乐”是一类型音乐即具有西凉地区风格音乐的总称。那么九、十部伎中的《西凉伎》与《凉州》大曲、《霓裳羽衣曲》都属于“西凉乐”的一部分。《西凉伎》是在西凉乐高度浓缩基础上编排的表演节目，是“西凉乐”的典型代表，因此将《西凉伎》称为“西凉乐”。唐朝时期的“西凉乐”包括源远流长的《西凉伎》、唐朝新创的《凉州》大曲，以及所有具有西凉风格的音乐舞蹈技艺形态，这个时期《西凉伎》、《凉州》大曲、《霓裳羽衣曲》都可以称为“西凉乐”。《西凉伎》出现在唐代宫廷音乐十部伎中，但十部伎是在九部乐的基础上形成的。在《隋书·音乐志》中记载：

^① [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》，中华书局，1975 年，第 470 页。

^② 《全唐诗》，中华书局，1979 年，第 4616 页。

^③ [唐]杜佑撰，《通典》，中华书局，1988 年，第 3613 页。

^④ [后晋]刘昫等撰，《旧唐书》，中华书局，1975 年，第 1078 页。

^⑤ 同上，第 1060 页。

^⑥ [清]张照、允禄等撰，《御制律吕正义后编》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年，第 217 册，第 383 页。

及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。^①

唐代承袭隋朝制度，将九部乐改为十部伎。九部乐在隋朝时期各乐部名称只有国名，在唐朝以后九部乐中各乐部名称变为国名加“伎”字，“伎”是乐部内容的体现。九部乐调整为十部伎，《通典》记载：

凡大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有景云之舞，庆善乐之舞，破阵乐之舞，承天乐之舞；二曰清乐伎；三曰西凉伎；四曰天竺伎；五曰高丽伎；六曰龟兹伎；七曰安国伎；八曰疏勒伎；九曰高昌伎；十曰康国伎。^②

在此记载中详细记载了《燕乐伎》的内容，有景云之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞和承天乐之舞，可以推知，九、十部伎中的每一部伎都具有舞蹈形态。在《新唐书·音乐志》中记载了《西凉伎》的具体内容：

西凉伎，有编钟、编磬，皆一；弹箏、搊箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦、笙、箫、觱篥、小觱篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓，皆一；铜钹二，贝一。白舞一人、方舞四人。^③

《西凉伎》乐舞兼备，有乐器十九种，舞蹈两种，共五位舞者，那么可知，《西凉伎》的内容是包含乐器演奏，舞者伴舞的综合艺术形态。“伎”代表舞蹈与音乐二端，是歌舞表演的综合形态。依据岸边成雄《唐代音乐史的研究》所述，九、十部伎是用于宴会上的表演节目，具有固定的演出顺序，从第一部伎表演到最后一部伎，中间不能穿插或删除。《西凉伎》作为九、十部伎中其中一个乐部，也当按这种模式演出，可见《西凉伎》是具有一定时长和顺序的表演。而九、十部伎中《西凉伎》的由来，在《隋书·音乐志》中记载：

^① [唐]魏徵等撰，《隋书》，中华书局，1973年，第377页。

^② [唐]杜佑撰，《通典》，中华书局，1988年，第3688页。

^③ [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》，中华书局，1975年，第470页。

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。^①

此文献清晰地说明了《西凉伎》的发展过程。隋文帝时期设七部乐，第一部为《国伎》，设九部乐之后，将《国伎》改名为《西凉伎》。因此，由以上材料可以理出《西凉伎》的发展脉络和内容变化。《西凉伎》是在汉代长期音乐积淀的基础上，兴起于十六国吕光、沮渠蒙逊时期，融合了中原清乐、龟兹乐和凉州音乐的因素，经过漫长的发展变化，在不同时期有不同的名称和形态，最后繁荣于隋唐。在隋唐时期《西凉伎》成为一种表演在宴会上，有歌、有舞、有伴奏互相配合并且具有一定时长的节目演出。安史之乱以后，民间流传的《西凉伎》与九、十部伎中《西凉伎》不同的是在结合民间音乐舞蹈形态的基础上，加入了故事情节，发展成为一种“弄为戏”的戏剧形态。《西凉伎》在中国音乐、舞蹈、戏剧历史上都占据着至关重要的地位，并产生了深远的影响。

第二节 研究现状和研究方法

在现有的研究成果中涉及到“西凉乐”的研究成果有很多，但专题性对《西凉伎》研究的成果却屈指可数。以“西凉乐”、《西凉伎》为关键词收集资料，可找到2篇专题论文，22本著作，54篇相关论文。下面，笔者将以研究内容为划分依据，分类综述。

一 形成发展研究

对《西凉伎》的形成发展研究，梳理研究成果时发现，基本分歧在于对兴起时间的确定。有的学者认为兴起于汉朝，如白翠琴在《从西凉乐形成发展看民族间文化交融》中认为从西汉末至魏晋，是西凉乐的萌芽时期；又如郝毅在《试探〈西凉乐〉民族之源——暨论“变龟兹声为之”》以李延管理乐府，用西凉音乐的史实，说明早在汉朝，西凉乐已经萌芽；有的学者认为兴起于十六国吕光时期，“变龟兹声为之”的《秦汉伎》。如项群胜《“西凉乐”考辨》、彭松《〈西凉乐〉寻索》都认为西凉乐是吕光时期形成的。笔者认为，一个事物的形成都是从萌芽开始的，《秦汉伎》已是西凉乐形成的初级形态，对它的形成发展研究应追溯到萌芽阶段。汉代中原与凉州的音乐积淀是《秦汉伎》的形成过程中不可缺少的部分。

有的学者对《秦汉伎》也进行了考证，许春华硕士论文《北凉王沮渠蒙逊及其政权

^① [唐]魏徵等撰，《隋书》，中华书局，1973年，第378页。

研究》中对北凉政权进行深入研究，特别对十六国时期的《秦汉伎》进行分析，并指出西凉乐舞还有一个重要的组成部分就是古剧，对中原杂技有很大的影响。他对《秦汉伎》具体形态的探究更加丰富。

关于《西凉伎》的文化背景，马欢在《论西凉乐的形成、发展及其影响》中详细阐述了凉州地理范围在各个朝代的发展演变，并阐述了凉州地区的文化背景和西凉乐的形成；陈寅恪在《元、白诗笺证稿》中对元、白诗《西凉伎》的历史背景进行详细考证；有关于唐代各种文化艺术繁荣的背景，丁淑梅《从禁约装扮竞演活动看唐代的演剧生态》从禁断的角度分析了唐代演剧生态的兴盛和繁荣。

二 具体形态研究

音乐方面，对西凉乐音乐成分类型的研究主要有三种观点。第一，阴法鲁《唐宋大曲之来源及其组织》、白翠琴《从西凉乐形成发展看民族间文化交融》都认为西凉乐的音乐成分包含中原音乐、龟兹音乐、凉州本地及其他少数民族的音乐成分；第二，彭松《〈西凉乐〉寻索》、王虹霞《由汉至唐西域乐舞的传入及其传播特点》两篇文章中，认为西凉乐包括龟兹乐、中原汉族音乐以及西域民族音乐三种音乐成分；第三，刘再生《中国古代音乐史简述》、袁禾《中国古代舞蹈史教程》、杨荫浏《中国古代音乐史稿》，都认为西凉乐是中原旧乐和龟兹乐两种音乐成分相融合而成的产物；第四，杨善武《西北苦音与音乐文化交流》中对西凉乐的本质进行了考证，从移民、民族人口分布等角度进行考察，得出西凉乐本质上属于中原音乐。

而在论及《凉州》大曲与西凉乐关系时，侯冬《“凉州”曲考》、郝毅《试探〈西凉乐〉民族之源——暨论“变龟兹声为之”》两篇文章在梳理发展脉络的同时，用文献论证凉州《大曲》并不是由西凉乐部直接发展而来的，虽然从发源地来看，它们同属凉州曲的范畴，但凉州《大曲》与宫廷中的西凉乐并没有直接的继承关系，《凉州》大曲并不是“变龟兹声为之”的西凉乐。而在程爱民《简论西凉乐舞与凉州大曲》中，认为《凉州》大曲是西凉乐的发展和继续，也是在西凉伎乐基础上派生的多段大型歌舞音乐。

另外还有一些学者对隋唐燕乐的研究有显著的成就，杨荫浏《中国古代音乐史稿》对燕乐的内容和发展进行具体的阐释；岸边成雄在《唐代音乐史的研究》中对唐代九、十部伎和二部伎的具体音乐、舞蹈、服饰进行考证辨析，对九、十部伎和二部伎的关系也作了具体说明，具有很大的参考价值。

舞蹈方面，王克芬在《中国舞蹈发展史》中对《西凉伎》的舞者、乐工、乐曲、乐

器都进行了具体阐释,同时对胡腾舞的风格特点进行分析;同样阐述《西凉伎》乐曲、乐工、乐器、服饰、舞者的还有王宁宁的《中国古代乐舞史》,彭松、于平合著的《中国古代舞蹈史纲》,金文达的《中国古代音乐史》;孙武军《图像与诗歌互证的胡腾舞审美意蕴》、林春、李金梅《古代中亚的胡腾舞考释》都考释了胡腾舞的形态和竞技特征,并提供了许多壁画资料,指出胡腾舞为《西凉伎》的前身;袁薇《论西域音乐文化中的龟兹乐》、李秀莲《龟兹石窟壁画及出土文物中的动物模拟物》对《西凉伎》中的狮子舞进行论述;任半塘《唐戏弄》、傅正古《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》、项群胜《“西凉乐”考辨》都对元稹、白居易诗《西凉伎》中的音乐舞蹈面貌进行描述;陈明在《张议潮出行图中的乐舞》一文中,从晚唐河西地区的乐舞背景入手,具体分析了归义军时期的乐舞状况,进而探讨了张议潮出行图中的音乐是西凉乐,舞蹈是《万年丰》、《永世乐》;彭松《〈西凉乐〉寻索》认为《西凉伎》与“西凉乐”相同,他推测《西凉伎》中的白舞应为“摆舞”,貌似今甘肃地区的“滚灯舞”形态,为《西凉伎》具体形态的研究提供了宝贵的资料和参考;高人雄《从〈教坊记〉曲目考察词调中的西域音乐因子》认为《西凉伎》乃为龟兹乐舞《五方狮子》改编而来,是胡乐或以胡乐为主体的混合新声。始于唐代,跨越宋元,一直传到明代。它是由胡腾舞与狮子舞编成的,不仅有歌、有舞、有情节、还有科白的西域歌舞戏。

服饰方面,管慧在《唐代燕乐服饰研究》中,以文物壁画、官俑等图像资料去考证西凉乐的方舞等服饰特点,指出了西凉乐“袴褶服”的服饰特点和穿着方式。沈从文在《中国古代服饰研究》中,通过对南北朝、唐代出土文物的分析,对唐代服饰制度做出总结。

乐器方面,刘洋在《唐代宫廷乐器组合研究》中,对《西凉伎》的乐器组合进行考证和对比,从乐器组合来分析西凉乐的音乐风格和乐队性质。

唐代乐艺机构方面,王立在她的著作《欢娱的巅峰—唐代教坊考》中对太常寺、内教坊、梨园、宫廷女乐都进行了详细的阐述和考证。

三 发展与流传研究

关于《西凉伎》的发展与流传研究,郎樱《西域歌舞戏对中原戏剧发展的贡献》指出“元、白诗《西凉伎》是由胡腾舞与狮子舞编成的歌舞戏,不仅有歌、有舞,有情节,还有科白。”她将《西凉伎》认定为一种歌舞戏。表明“西域歌舞戏中,《西凉伎》也

是具有代表性的曲目,它是隋唐歌舞戏的重要组成部分,对中原戏剧的影响也相当大。此剧目始于唐代,跨越宋、元、一直传承至明代”^①;任半塘在《唐戏弄》中将元、白诗《西凉伎》定义为全能戏剧;单永生在《酒泉民间社火舞蹈“地蹦子”刍议》中对当今甘肃地区的地蹦子活动进行调查研究;杨国学在《河西“地蹦子”》中认为当今的河西“地蹦子”是十六国时期部分《秦汉伎》和唐代部分《西凉伎》的流传;顾景星在《蕲州志》中记载了蕲州社戏《西凉伎》,杨宪益在《译余偶拾》中考证蕲州社戏是唐代《西凉伎》的流传。

从以上综述中,可知学术界对《西凉伎》的研究有较丰硕的成果,但笔者也看到了一些问题:1.对《西凉伎》兴起时间仍不确定;2.关于《西凉伎》与“西凉乐”的概念和关系没有明确的定论;3.对《西凉伎》与《凉州》大曲的关系,以及《西凉伎》与《庆善乐》的关系尚不明确;4.对唐代《西凉伎》具体形态的研究,学者都是依据文献资料进行简单阐述,内容不全面,《西凉伎》的面貌并不清晰,应该借助于更多的文物壁画等实物资料去考证《西凉伎》乐器、乐曲、舞蹈、服饰的具体面貌;5.关于《西凉伎》的流传面貌并不清晰,很多学者往往局限于元、白诗《西凉伎》,学界仅从戏剧与文学方面进行阐述,而忽略了对民俗方面的影响。

因此,笔者希望通过研究,在前辈的基础上,对不确定的问题和不完善的方面,努力解决和推进。本文将运用科学的研究方法探究问题。1、文献分析法:通过搜集大量有关《西凉伎》的古籍文献资料,对古籍史料进行判断、比较、分析,以展现《西凉伎》的全貌;2、分析归纳法:运用归纳与演绎、分析与综合的抽象与概括的方法,将有关《西凉伎》的各种材料进行思维加工,用发展的眼光看待《西凉伎》的演变过程,从而揭示《西凉伎》的本质特征和内在规律;3、实例分析法:结合相关的壁画、砖雕、出土文物等实物,将这些实物作为研究唐代《西凉伎》具体面貌的重要材料,并与文献资料相互印证,更客观地还原唐代《西凉伎》的具体面貌。

^① 郎樱,《西域歌舞戏对中原戏剧发展的贡献》,《西域研究》,2003年第1期,第58页。

第一章 唐代《西凉伎》的演变历程

《西凉伎》具有漫长的演变历程，汉代到唐朝经历了从积淀、兴起、兴盛到繁荣的历史过程。受战争、地理、宗教、民族等因素的影响，《西凉伎》是民族融合、历史变迁和音乐文化交流的产物。《西凉伎》在汉朝完成了积淀的过程，吕光时期兴起《秦汉伎》，北朝时期《国伎》兴盛，隋唐时期《西凉伎》达到繁荣。《西凉伎》具有独特的时代特征，在不同历史时期所包含的内在因素有所差异。

第一节 汉代凉州地区的音乐积淀

《西凉伎》在汉代演变历程中处于基础性阶段，在这个阶段完成了积淀的过程。汉代是大一统的时期，张骞通使西域开拓了中原通往西域的交通路线，使中原与凉州进行音乐交流成为可能。

汉朝中原民间音乐受到统治者的保护和推崇，统治者设立乐府机构，李延年担任乐府重要官职。乐府机构收集各地民间音乐，创作或改编曲调，编配乐器，填写歌辞，进行演奏和演唱。《相和歌》就是乐府机构编曲的成果，并且因此成为汉朝音乐的中坚力量，包含流行于民间的各种歌曲。《晋书·乐志》记载：

相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿，本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。但歌，四曲，出自汉世。无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和。……凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管。又有因丝竹金石，造歌以被之，魏世三调歌辞之类是也。^①

从此则文献中可以看出，相和歌是在汉代收集民间音乐的基础上加工而成的歌曲。《相和歌》的表演方式有一个转变的过程：原始的表演方式为徒歌，也就是清唱无伴奏；后变成但歌，即一人先唱，三个人和的形式，有人声伴奏并无乐器伴奏；最后被之管弦，手执节进行敲击，自己为自己伴奏。《相和歌》通常使用平调、清调、瑟调三种调式，即相和三调。相和三调的产生对后世音乐具有深远的影响，随着凉州地区与中原地区的不断交往，音乐文化也得到交流与融合。

凉州地区归汉朝统治者管理后，凉州与中原地区进行了频繁的经济文化交流。凉州

^① [唐]房玄龄等撰，《晋书》，中华书局，1974年，第716—717页。

地区以畜牧业为主，形成了具有本地特色的音乐。张骞开通的“丝绸之路”为凉州与中原架起了沟通的桥梁。将西域各民族的音乐带到了中原，中原的音乐艺术也传到了西域。汉代画像砖《二骑吏》画着两个“胡人”骑着马与汉人一队，就是中西直接交流的最好例证。班固在《后汉书》中也记载：“四夷间奏，德广所及，伶侏兜离，罔不具集。”^①郑玄注“《周礼》云：四夷之乐，东方曰柷，南方曰任，西方曰株离，北方曰禁。‘禁’字书作‘伶’，音渠禁反。侏，音摩葛反。《周礼》‘伶’作‘禁’，‘侏’作‘柷’，‘兜’作‘株’也。”^②通过郑玄的解释，可知“伶”为北方之乐，“侏”为东方之乐，“兜离”为西方之乐。汉代收集北方、东方、西方的音乐于中原，凉州音乐属于西方音乐的范围。从现存的乐府歌词来源地区，间接推知凉州地区音乐被收集到中原。另有一条资料明确指出汉朝西凉音乐用于乐府创作中：

汉武帝以李延年典乐府，稍用西凉之声。今之散乐，俳优、歌舞杂进，往往汉乐府之遗声。^③

由文献可知，辽代统治者将流传下来的汉乐府遗声用于散乐中，并指出汉代李延年在管理乐府时，将西凉音乐用于乐府中。说明汉朝已吸收了西凉的地方音乐，而西凉地区也受到中原音乐的深刻影响。乌孙公主远嫁到西域，为西域带来了中原的音乐，《乐书》记载：

汉武帝遣乌孙公主适昆弥国，使工师裁箏筑为马上乐也。宫调八十一，旋宫三调，而所乐非琴非瑟，特变征新声而已。^④

乌孙公主即刘细君，汉武帝为抗击匈奴，封刘细君为乌孙公主，与乌孙和亲。昆弥国在汉朝指乌孙国，乌孙国在汉朝时地理位置就在河西走廊附近，也就是凉州地区。乌孙公主为凉州带去了箏这种中原乐器，并将宫调八十一，旋宫三调这些中原乐律带去凉州。凉州地区位于丝绸之路的关口位置，除了与中原地区的交流融合，也受到周边各民族的影响。凉州的音乐用于中原乐府中，中原乐器和乐律传到凉州。因此，汉朝时期，

^① [宋]范晔撰，[唐]李贤等注，《后汉书》，中华书局，1973年，第1363页。

^② 同上，第1368页。

^③ [元]脱脱等撰，《辽史》，中华书局，1975年，第891页。

^④ [宋]陈旸撰，《乐书》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第211册，第569页。

凉州地区在东西文化的交流影响下，形成了具有独特地域特征的音乐艺术形式，是西域和中原音乐交融的一个产物。凉州音乐与中原音乐的交流，完成了《西凉伎》积淀的过程。

第二节 西晋北魏《西凉乐》的形成

一 清乐的传入

两晋以前，凉州与中原之间进行了长期的音乐文化交流，凉州受中原音乐文化的影响颇深，而后三国纷争，战乱不断，中原与西域的联系几乎隔断。鲜卑部在树机能的带领下，先后两次占领凉州，隔断了与中原的联系，但两次又被西晋收复，得以恢复凉州与中原的联系。西晋时期，中原的清乐传到凉州。在《隋书·音乐志》中明确记载：

清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。^①

清乐，也称清商曲，出于汉代相和歌中的平调、清调、瑟调三种调式。平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主。因此后来将以商为主的清调称为清商调。清商三调是周朝遗声，汉魏相继，一直流传到晋朝，十六国的政权更迭使清商三调分散。前秦国君主苻坚，字永固，灭掉前燕慕容政权，平凉州后得到清乐。可见在西晋时期清乐已经传到了凉州地区。在《文献通考》中对清商乐的流传做了详细记载：

所谓清商三调者，本中华之乐。晋室播迁而入于凉州，张氏亡而入于秦。姚氏亡而入于江南，陈亡而复入北，其转折如此。则其初，固本不出于西戎也。^②

此文献对清乐的流传过程作了清晰的说明。清乐本为中原音乐，西晋时期进入凉州。经历了前秦到后秦的政权更迭。南朝宋武帝刘裕于公元417年灭后秦，姚氏亡，清乐被带入江南地区，陈氏亡后，清乐又回到北方。清乐的流传几经周折，经常被误认为清乐出于西域凉州，事实上清乐本为中原音乐。可见西晋清乐从中原传入凉州以后，凉州音

^① [唐]魏徵等撰，《隋书》，中华书局，1973年，第377页。

^② [元]马端临撰，《文献通考》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第613册，第348页。

乐受到清乐的极大影响。

二 龟兹乐的获得

前凉时期，凉州地区社会稳定，于公元 376 年，苻坚正式击灭前凉，建立前秦政权。以梁熙为凉州刺史镇守凉州，命吕光大将军西征，吕光降服焉耆攻陷龟兹。龟兹陷落后，在吕光胜利返回凉州时，因被龟兹地区的物产伎乐所吸引，大肆虏获。正如《魏书》中记载：

坚以光为骁骑将军，率众七千讨西域，所经诸国，莫不降附。光至龟兹，王帛纯拒之，西域诸胡救帛纯者，七十余万人。光乃结陈为勾锁之法，战于城西，大破之，斩级万余，帛纯逃走，降者三十余国。光以驼二千余头，致外国珍宝及奇伎、异戏、殊禽、怪兽千有余品，骏马万余匹而还。^①

此文献指出，吕光受苻坚之命讨伐西域诸国，到龟兹国后受到王帛纯抵抗，吕光骁勇善战，大破龟兹，龟兹的三十多个附属小国也向吕光屈膝投降。吕光将龟兹及其三十多个附属小国的物产文化都带回凉州。不仅有两千余头骆驼，骏马万余匹，还有“奇伎、异戏”、“殊禽、怪兽”千余品。这些奇伎中包含了龟兹风格的音乐歌舞。龟兹音乐舞蹈传入凉州以后，凉州音乐受到龟兹乐的影响。

吕光的后凉政权被沮渠蒙逊建立的北凉政权所取代。玄始九年沮渠蒙逊攻下凉州，“西域三十六国皆称臣贡献^②”，凉州归其管理，沮渠蒙逊得到凉州本地及其周边音乐。北魏太武帝打败沮渠蒙逊，平河西，吸收了沮渠蒙逊时期的音乐文化。在这个时期《秦汉乐》正式形成，在《隋书·音乐志》等文献中，同样记载：

太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼皆杂用焉。此声所兴：盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。^③

北魏太武帝平河西之后，吸收了沮渠蒙逊时期的音乐文化，用到宫廷宾嘉大礼之中。同时指出《秦汉乐》是在吕光从西域带回的“胡戎之乐”基础上加以改变而形成的。“胡

^① [北齐]魏收撰，《魏书》，中华书局，1974 年，第 2085 页。

^② [梁]沈约撰，《宋书》，中华书局，1974 年，第 2424 页。

^③ [唐]魏徵等撰，《隋书》，中华书局，1973 年，第 377 页。

戎之乐”是指吕光灭龟兹得到的龟兹乐。以龟兹乐为基础，又杂以“秦声”。《秦汉乐》是将龟兹乐与“秦声”相融合形成的。“秦声”根据当时凉州地区音乐情况分析，应为苻坚时期从中原传入凉州的清乐及凉州本地及周边音乐。《秦汉乐》用在宫廷宴会之中并且杂用于宾嘉大礼，那么可以推测，《秦汉乐》可能是具体的节目表演，以与其他表演掺杂的形式在宴会上进行表演。由此可见《秦汉乐》主要有中原清乐、龟兹乐、凉州本地及周边音乐三种音乐成分。清乐主要是有乐器伴奏的乐曲，吕光带回的龟兹乐具有歌舞伎。那么《秦汉乐》应该是由中原清乐、龟兹乐和凉州本地及周边音乐融合形成的，用于宫廷宴会上含有乐器伴奏的乐曲和龟兹风格歌舞表演的综合表演形式。

三 《西凉乐》的形成

在《隋书·音乐志》中曾记载：

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。^①

此则文献与上一则文献都出自于《隋书·音乐志》，此处将沮渠蒙逊时期的音乐称为《秦汉伎》，上一则文献将沮渠蒙逊时期的音乐称为《秦汉乐》，可见此时《秦汉伎》与《秦汉乐》是同一事物的两个名称，可以互用，且“伎”与“乐”不分，《秦汉伎》就是《秦汉乐》。此则文献中，又将北魏太武帝平凉州后得到的音乐称为《西凉乐》。

《西凉乐》是在《秦汉伎》或《秦汉乐》的基础上形成的，北魏时期得到《秦汉伎》后改其名称，但实质未改，仍为歌舞伴奏兼备用于宴会的表演。

“西凉乐”的形成是一个渐变发展的过程，因此分析“西凉乐”的音乐成分也该用渐变发展的观点看问题。在沮渠蒙逊时期，可以分析到：此时凉州地区的音乐类型不仅有从中原传入凉州的清乐，还有吕光虏获的龟兹乐和凉州本地及周边民族的音乐。龟兹乐作为一种新型乐种进入西凉地区，不可能完全取代旧乐种，必然是一个融合的过程。

“变”之前的音乐即为基础音乐，那就是长期积淀的具有中原风格的清乐和凉州本地音乐，吕光、沮渠蒙逊时期融合龟兹乐成为《秦汉伎》，北魏太武帝平河西得到沮渠蒙逊之《秦汉伎》后，将其改名为《西凉乐》，列入宫廷乐之中用于宾嘉大礼。《西凉乐》是北魏时期在长期音乐积淀基础上形成的具有清乐、龟兹乐和凉州本地及周边音乐成分

^① [唐]魏徵等撰，《隋书》，中华书局，1973年，第378页。

的音乐总称，其基本形态为乐器演奏乐曲且伴有歌舞表演的形式。这个时期形成的《西凉乐》是一个具体节目，用于宴请宾客的宫廷宴会上。与隋唐时期的《西凉伎》相比，《西凉乐》并没有形成像九部乐、十部伎一样的音乐系统，而是作为单一的节目与其他的技艺类型上演于宫廷宴会之中。

第三节 北朝《国伎》的兴盛

《隋书·音乐志》中记载：

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。^①

由此文献可知，《国伎》是在《西凉乐》的基础上形成的。《西凉乐》形成以后，得到统治者的青睐并被引入宫廷宴会中。随着历史的发展，《西凉乐》在北朝时期得到了广泛传播，特别是在西魏、北周时期得到重视，称之为《国伎》。《国伎》的兴盛具有特定的政治文化背景，并且具有融入鲜卑音乐和胡汉交融的鲜明特征。

一 《国伎》的政治文化背景

南北朝时期，南朝与北朝形成对立局面。东晋南迁后形成以汉族为主体的南朝，相继经历了宋、齐、梁、陈四个封建政权。西晋十六国被北魏道武帝消灭残余，统一北方，建立了北魏政权，此后经历了东魏、西魏，北齐、北周四个时期，史称北朝。《国伎》的兴盛主要集中在北朝，因此本节将着重分析北朝时期的政治文化背景。

北魏末年，六镇起义，北魏分裂为东魏和西魏，东魏废帝后建立北齐，西魏禅位后，建立北周。可见，北齐承袭东魏，北周承袭西魏。在历史上，东魏和西魏形成了对立局面如（图 1-1）所示：

^① [唐]魏徵等撰，《隋书》，中华书局，1973 年，第 378 页。



图 1-1 梁、东魏、西魏时期形势图

东魏是以高欢为主体的政治团体，拥有北魏末年大部分六镇势力。地理位置大致是今河北和山东大部分地区，以邺城为都；西魏是以宇文泰为主体的政治团体，拥有少部分六镇势力。地理位置大致是今山西、陕西、宁夏、甘肃、青海大部分地区，以关中、陇地一带为主。西魏时期在宇文泰的管理下，形成了关陇集团。陈寅恪对关陇集团作出定义“宇文泰凭借六镇一小部分之武力……苟欲抗衡高氏及萧梁，除整军务农、力图富强等充实物质之政策外，必应别有精神上独立有自成一系统之文化政策，其作用既能文饰辅助其物质即整军务农政策之进行，更可以维系其关陇辖境以内之胡汉诸族之人心，使其融合成为一家，以关陇地域为本位之坚强团体。”^①关陇集团的形成对东魏、西魏对峙局面的转变具有转折性意义，关陇集团形成后西魏实力大增，北周承袭西魏，灭北齐，统一北方。

凉州地区在北朝时期归西魏、北周管辖，是关陇集团的中心地带，并且受关陇集团

^① 陈寅恪，《隋唐制度渊源略论稿》，河北教育出版社，2002年，第92页。

政策影响颇深。宇文泰大力提倡胡汉一体，作为有中原音乐、龟兹音乐、凉州本地及周边音乐三种音乐成分的《西凉乐》，正好适应了统治者胡汉一体的文化政策，又因关陇集团本身的凉州地理文化背景，《西凉乐》在此时期得到了统治者的极大推崇。统治者对《西凉乐》在西魏、北周时期的地位作出肯定，将《西凉乐》改称为《国伎》。

二 《国伎》的鲜明特征

北朝时期的凉州，相比于十六国时期，具有相对稳定的政治文化环境，受西魏、北周的管辖。因西魏、北周在政治脉络上承自北魏，北魏是以鲜卑族为主体的少数民族政权，所以西魏、北周时期的统治者仍是以鲜卑族为主体的，又因统治者实行胡汉一体的政策，胡汉交融的特点渗透到了当地的音乐文化中。《国伎》在西魏、北周时期具有鲜明的是时代特征。

第一，融入鲜卑音乐。以鲜卑族为主体的政治团体，大力提倡本民族的鲜卑文化，在北周、隋朝时期《国伎》就加入了鲜卑民歌的元素。如在《御制律吕正义后编》中记载：

后魏乐府初有北歌，亦曰真人歌，都代时，命宫人朝夕歌之。周、隋始与西凉乐杂奏。至唐存者五十三章，而名可解者六章而已。一曰慕容可汗，二曰吐谷浑，三曰部落稽，四曰巨鹿公主，五曰白净王，六曰太子企喻也。其余词多可汗之称，盖燕、魏之际，鲜卑歌也。^①

“后魏”是指北魏时期，相对于曹魏政权来说，北魏又称为“后魏”。北魏时期统治者倡导鲜卑民歌，将鲜卑民歌整理成编共一百五十章，称为《北歌》或《真人歌》，有五十三章留存到唐代。从这些章的名称来看，慕容可汗、巨鹿公主、白净王、部落稽等都是西域人物名称，内容具有颂扬性质。北周、隋朝以后《西凉乐》受到了鲜卑音乐的影响。又有《隋书·音乐志》中记载：

周太祖发迹关、陇，躬安戎狄，群臣请功成之乐，式遵周旧，……登歌之奏，协鲜卑之音，情动于中，亦人心不能已也。^②

^① [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》，中华书局，1975年，第479页。

^② 同上，第287页。

北周统治者在掌握政权时“式遵周旧”，依据周朝旧制设立制度，具有浓厚的中原风格。“协鲜卑之音”说明在雅乐中多使用本民族的鲜卑歌抒发感情。“群臣”应指汉族和鲜卑族的臣子，以鲜卑族为主体统治者在加入鲜卑歌后，达到“人心不能已也”的效果。

第二，胡汉交融。北齐是以汉族为主体的统治阶级，以雅乐为主要音乐。但北齐统治者对少数民族的音乐极其热爱，尤其对《西凉乐》倍加推崇。《隋书·音乐志》中记载：

（北齐）杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。

①

北齐以雅乐为主体，则《西凉》、《鼙舞》、《清乐》、《龟兹》等都是北齐的杂乐。这些杂乐都为北齐统治者喜欢的音乐类型，客观上推动了多个少数民族音乐的发展。笛、琵琶、五弦以及歌舞之伎是北齐统治者在这些少数民族音乐中最喜爱的部分，可以推测《西凉乐》中有歌舞形态，北齐时期音乐种类多样。在北齐的雅乐中仍有《西凉乐》，《隋书·音乐志》中记载：

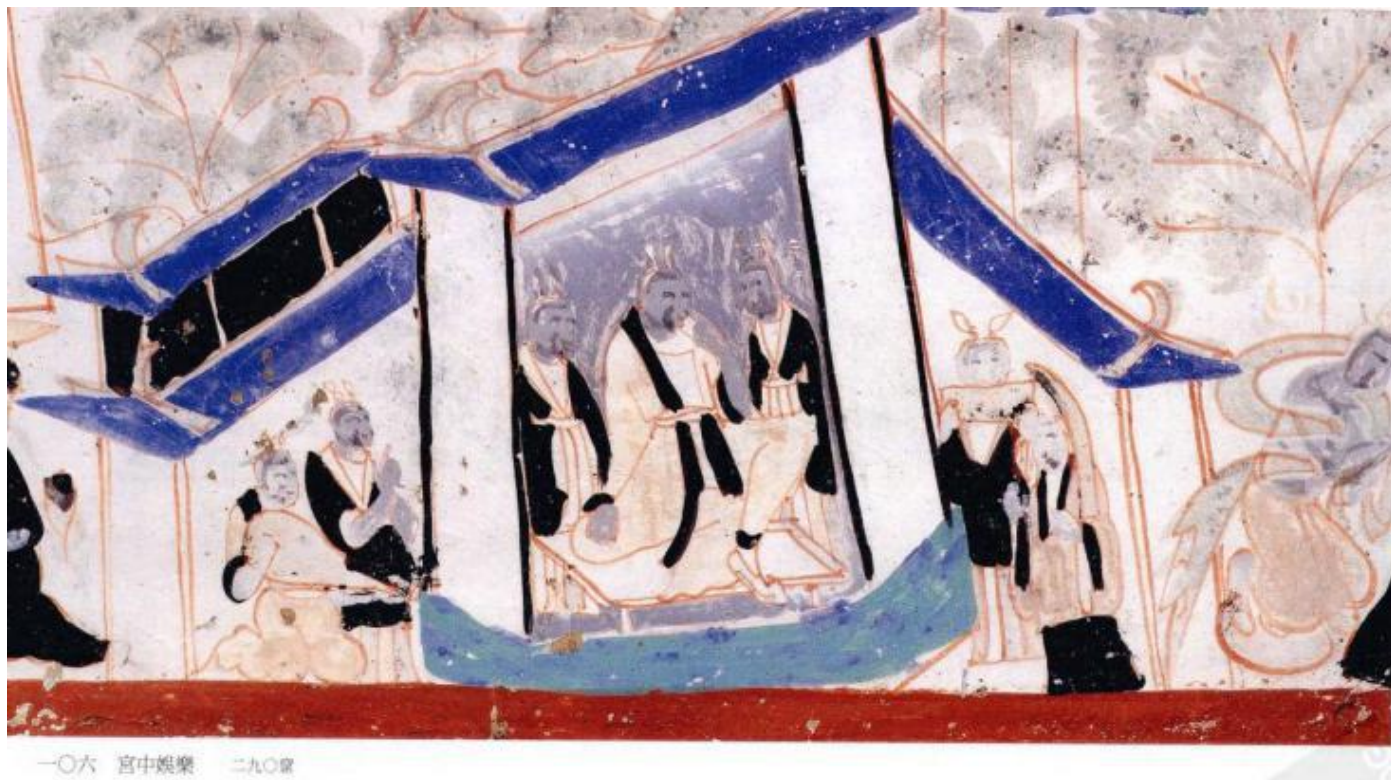
及文宣初禅，尚未改旧章。……而定正声。始具宫悬之器，仍杂西凉之曲。^②

北齐文宣帝设定“正声”时，开始使用宫悬乐器，在演奏雅乐时，杂奏《西凉》乐曲。北齐在以雅乐为正声的基础上，对少数民族音乐倍加推崇，尤其将《西凉乐》与雅乐一同演出。

北周时期的音乐种类繁多，不仅有中原汉族音乐、鲜卑音乐，还有《国伎》、《龟兹乐》、《康国乐》、《高昌乐》《安国乐》、《疏勒乐》、《高丽乐》、《百济乐》、《天竺乐》等西域各少数民族音乐和外来音乐。在此期间，随着各民族音乐文化的交流，胡乐和雅乐都相互交融。在《敦煌壁画·北周卷》第二九零窟中有《宫中娱乐》图。如（图 1-2）：

① [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》，中华书局，1975 年，第 331 页。

② 同上，第 314 页。

图 1-2 《宫中娱乐》^①

在此壁画中，描绘的是宫廷中歌舞娱乐的场面。壁画中所有乐官的服装装扮相同，两种衣服颜色相间搭配，都戴有裹头的发式。图画可分为两个部分，一部分是左边房子里的场景，一部分是右侧舞者的情形。房子两侧有四位乐官正在演奏，左侧两位乐官演奏的乐器分别是长笛和琵琶，右侧两位乐官演奏的乐器分别是排箫和竖箜篌，房子中间的乐官疑似在唱歌；在图画右侧，有一位舞者正在翩翩起舞，舞者披着长丝带，穿裙子，光脚，在她脚下有块圆毯，舞者在圆毯上跳舞，膝盖弯曲，具有典型的西域舞蹈特征。在壁画中出现的乐器有琵琶、竖箜篌、竖笛、排箫四种乐器。其中排箫是中原乐器，琵琶、竖箜篌、竖笛都是西域乐器。这个时期，西域乐器与中原乐器共同演奏，胡汉交融已成为当时社会不争的事实。

因此，《国伎》在关陇集团的凉州政治文化背景下，得到高度重视，具有加入鲜卑音乐和胡汉交融的鲜明特征。在民族融合的大背景下，北朝时期西域少数民族音乐和外国音乐逐渐传入内地，多种音乐文化的汇集加深了音乐的交流与融合，各种音乐在北周时期的出现，为隋朝设立七部乐，以及九部乐、十部伎奠定了坚实的基础。

^① 中国敦煌壁画全集编辑委员会，《宫中娱乐》第二百零九窟，《中国敦煌壁画全集》北周卷，天津人民美术出版社，2006年，第102页。

第四节 隋唐时期《西凉伎》的繁荣

隋唐是大一统的时代，结束了南北朝并立的动乱局面，经济日益繁荣，国力强盛，百姓安居乐业，唐朝版图空前辽阔。唐朝与周边国家的外交频繁，附属国会对隋唐进行朝贡，朝贡物称为“献方物”，通常有动物、植物、食物、药品等。隋唐会在朝堂上对附属国进行赏赐，赏赐品通常是纺织品、珍珠、金、铁等物。附属国与唐朝的朝贡，实际上贯彻的是实力原则，是经济实力、综合国力的展示。隋唐在平等外交的基础上展现了强大的综合国力。唐朝的外交范围向东达到朝鲜日本，向西达到阿拉伯、伊朗，与70多个国家建立外交关系。社会稳定为文化艺术的交流融合创造了有利的客观条件。隋唐对待传入的不同文化，实施兼容并包的文化政策，用一种包容的胸襟广泛吸收外来文化，丰富隋唐文化内容。在音乐方面，隋唐在北周多种音乐的基础上，把八方四夷的音乐进行分类设置收入宫廷。隋朝设立《七部乐》。据《御制律吕正义后编》记载：

始开皇初定，令置七部乐。一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛宏请存鞞、铎、巾、拂等四舞与新伎并陈，因称四舞。按汉、魏以来，并施于宴享，请并在宴会与杂伎同设，于西凉前奏之，帝曰“其声音节奏及舞，悉宜依旧，惟舞人不须捉鞞拂等”。及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕以为九部乐^①

隋朝在承袭并进行收集整理北周音乐的基础上设置了七部乐。七部乐中，《国伎》被排在第一部的位罝，其次是《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《龟兹伎》、《文康伎》。文献显示，在七部乐中，不仅有这七部乐，还杂有疏勒、康国、百济、突厥等国的伎乐和《鞞》、《铎》、《巾》、《拂》的《四舞》。这些内容共同用于宴会中，表演顺序为先表演疏勒、康国、百济、突厥等国的伎乐和《四舞》，再按照顺序依次表演七部乐。隋炀帝时期，将七部乐中《国伎》改名为《西凉》，并从第一部的位罝调整到第二部的位罝，将《清商乐》改名为《清乐》，从第二部的位罝调整到第一部的位罝，体现了以汉族为主体的民族特征。将《龟兹伎》从第六部的位罝调整到第三部的位罝，可见龟兹乐受到当时统治者的喜爱和推崇。九部乐在七部乐的基础上，增设《疏勒》和

^① [清]张照、允禄等撰，《御制律吕正义后编》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第217册，第383页。

《礼毕》。《疏勒》是疏勒国的音乐，《礼毕》不同其他乐部，不是一个地方音乐的名称，而是作为宴会结束时的表演。在唐太宗时期，去除《礼毕》，增设《燕乐》和《高昌》，号为十部乐，《西凉伎》被调整到第三部的位。

七部乐、九部乐、十部伎都是使用在宴会上，用于宴享外国使臣的表演节目。每一部都是一个单元。《旧唐书·音乐志》中都详细记载着每一部的乐器、舞蹈、乐曲及乐工和舞者服饰。可见每一部乐的乐器、乐曲和舞蹈都是固定的，乐曲是有限的，每一部乐的表演形态也是基本固定的。《西凉伎》是一个具有西凉音乐风格表演的节目名称。七部乐、九部乐和十部伎都是按照已排好的顺序进行表演，在第一部之前可演其他杂伎，每个部乐之间不得穿插或改序。则推出《西凉伎》作为其中一个乐部，是整个七部乐、九部乐、十部伎在宴会上表演的一小部分，具有一定的时长。因此，《西凉伎》是在宴会上表演，有歌有舞有伴奏具有一定时长的表演节目。

《西凉伎》在隋唐燕乐系统对坐、立二部伎的形成产生很大的影响。《旧唐书·音乐志》中记载：

高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部。今立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐，凡八部……惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅。^①

唐朝的燕乐系统中，除九部乐还有坐、立二部伎、梨园管辖的大曲和法曲、教坊接管的散乐。文献中记载的“用九部之乐，其后分为立、坐二部”是说将九部乐分为坐、立二部伎。此与事实是不符的，应该是史书在抄录时的错误。据岸边成雄考证，“故二部伎之成立，谅亦为玄宗二年（713年）前后。”^②若九部乐分为坐、立二部伎，那么在二部伎产生之后，九部乐则不会再演。在《旧唐书》中记载：

（贞元）十四年春正月壬午朔……二月壬子朔。戊午，上御麟德殿，宴文武百僚，初奏破阵乐，徧奏九部乐，及宫中歌舞妓十数人列於庭。^③

此条文献显示，贞元十四年（798年）仍然有九部乐上演，而坐、立二部伎早在开

^① [后晋]刘昫等撰，《旧唐书》，中华书局，1975年，第1059—1060页。

^② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译，《唐代音乐史的研究》下册，台湾中华书局印行，1973年10月，第615页。

^③ [后晋]刘昫等撰，《旧唐书》，中华书局，1975年，第387页。

元二年（713 年）就已经成立。因此“用九部之乐，其后分为立、坐二部”的表述不妥。坐、立二部伎的形成受到九部乐的影响，并非由九部乐直接划分得来。九部乐从隋朝一直演到唐末，唐初及唐中期九部乐最为兴盛，上演次数多。但是在唐中期，随着梨园法曲的产生、兴盛以及坐、立二部伎的形成，九部乐、十部伎渐渐失去了光芒，表演次数减少，呈衰败景象，唐末仍有九部乐上演的官方记载，用以宴请宾客，并且与其他技艺一起活跃于唐末宫廷宴会上。在唐末以后的历史中，九、十部伎也不见踪影。

以上，是对《西凉伎》历史演变的梳理，笔者坚持以变化发展的眼光看待《西凉伎》的发展演变过程。《西凉伎》在汉朝开始音乐的积淀，吕光、沮渠蒙逊时期融合了中原的清乐、龟兹乐、凉州本地及周边音乐形成《秦汉伎》，在《秦汉伎》的基础上，魏太武平河西之后，改名为《西凉乐》。北朝时期《西凉乐》得到统治者的推崇和发扬，称之为《国伎》。隋唐时期《西凉伎》被收集到宫廷燕乐九、十部伎中。

第二章 唐代《西凉伎》的具体形态

《西凉伎》的形成经历了漫长的历史过程，在隋唐音乐中扮演着重要的角色。隋朝结束了魏晋南北朝三百年以来的混乱分裂局面，形成了统一的中央集权国家。唐朝空前强盛，人口激增，政治稳定，经济繁荣，文学、美术、书法、舞蹈、音乐、宗教、科技、外交都取得了很大的成就。在稳定的社会环境下，民族大融合促进了文化的交流发展。宫廷音乐兼容并包，广收四方音乐，种类繁多，技艺精湛，呈现百花齐放的盛况。本章将对《西凉伎》具体的时代背景、音乐、舞蹈形态进行具体探讨，还原《西凉伎》的舞容乐貌。

第一节 唐代《西凉伎》的时代背景

唐代是我国古代历史长廊中的一颗璀璨明珠。盛唐时期，在社会稳定的大背景下各行各业百废待兴，都呈现出欣欣向荣的景象。国力的强盛，经济的繁荣，思想的兼容并包，文化的中外交流，创造了对文化艺术极为有利的社会环境，极大地丰富了文学艺术活动的创造力，给文学艺术注入了积极昂扬的精神风貌，创造了一代盛唐气象。统治者的信仰与喜好都贯彻在政策实践中，这些历史事实共同构成了唐代的华美篇章。

一 大规模的民族融合

唐代的文化艺术具有多民族化的鲜明特色，这是在大规模民族融合过程中形成的。《西凉伎》的产生发展是在五凉、南北朝、唐朝时期民族融合的过程中进行的。因此，民族融合是研究《西凉伎》不可忽视的重要因素。

五凉时期河西地区分别形成前凉、后凉、南凉、西凉、北凉五个割据政权。汉族、羌族、氐族、鲜卑族等民族混杂居住，相互交往，推动民族融合。在政治上建立胡汉联合政权，文化上推行“文教兼施”政策。河西地区成为一个文化整体，各民族间的物产文化资源得到交流，《秦汉伎》就是在这样一个大规模民族融合的背景下形成的。《秦汉伎》不仅有凉州本地及周边音乐成分，还有龟兹乐的成分。

五凉时期的民族融合是南北朝时期民族大融合的重要组成部分。南北朝时期是我国各民族大迁徙、大融合的时代。北魏孝文帝改革加速了民族融合的进程，孝文帝迁都洛阳和移风易俗的措施，使得以鲜卑族为主体的北方各少数民族与汉族之间，物质文化相通，汉化程度加深。民族融合的趋势不断从北朝向南朝蔓延，南北差异逐渐减弱，最终

实现南北朝的民族大融合。民族大融合极大地推动了各民族间的物产文化交流，丰富了人民物质生活和精神生活。在音乐舞蹈方面，都具有胡汉交融的特征。具有中原和龟兹音乐成分的《西凉乐》在南北朝时期受到统治者的青睐，得到了极大的发展，在西魏、北周时期称之为《国伎》。

魏晋南北朝的民族融合为唐朝大一统奠定了基础。唐朝是我国古代外交史上外交范围最广的朝代，依托强大的综合国力让周边很多国家都向唐朝俯首称臣。隋唐时期在朝贡册封的外交体系之下，具有合纵连横的联盟外交特色，形成了华夷一家的整体格局。在此大背景下，民族融合的规模达到最高，其根源在于唐朝经济和文化的影响力。在中原文化广泛辐射四周民族邻邦的同时，四周民族和邻邦文化也与中原文化形成交流与融合。大规模的民族融合丰富着中原文化，在音乐舞蹈艺术领域有相当重要的影响。“盖华夏之乐流入于西戎，西戎之乐混入于华夏，自此始矣。隋既混一合南北之乐而为七部伎”^①隋朝在此前南北朝民族融合之乐的基础上设立七部乐，随着唐朝外交范围的扩大，民族融合程度得到加深，唐朝承袭隋朝的七部乐，随之增设为九部乐和十部伎。隋唐设立的九部乐、十部伎，就是民族大融合最好的证明。

二 宫廷音乐文化的繁荣

（一）宫廷音乐兼容并包

唐代宫廷音乐种类繁多，规模宏大。唐代音乐体系成熟，包括宫廷音乐和民间音乐，民间音乐是人民群众在长期生产生活过程中创造的。唐朝统治者集民间音乐和四方音乐于宫廷之中供统治者享用。唐代宫廷音乐中有雅乐、俗乐、胡乐、散乐各种乐系，按照管理机构对其进行总结归类，唐初包括太常寺管理下的大乐署、鼓吹署，九、十部伎归大乐署管理。九、十部伎是集合了西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国、高昌等地方的音乐舞蹈形态，用来宴享群臣，这种宫廷音乐是具有浓厚地域风格的大汇演，具有鲜明的地方色彩。宫廷音乐广集各地音乐，包容开放的文化环境下推动音乐文化的快速发展。唐中期又增设教坊和梨园，在有序的管理体系下，各种音乐艺术之间相互交流影响，在原有基础上得到了创新发展，例如法曲和坐部伎、立部伎的创立，二部伎节目种类繁多，规模宏大，例如立部伎中第一曲《安乐》，有舞者八十人，排列成正方形。因此唐代宫廷音乐兼容并包，体系成熟，规模宏大。

^① [元]马端临撰，《文献通考》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第613册，第348页。

（二）音乐考核制度森严

唐代音乐不仅种类繁多，而且具有高超的技艺水平，这得益于细致的分工和严苛的考核制度。唐代对音乐艺人的考核制度比较森严，不仅对学习音乐的伎人有严格的考核要求，而且针对乐师也设有专门的考核制度。乐师考核的周期分为一年和十年，每年考核一次，进行上、中、下三个等级的评定，每十年考核一次决定乐师官位的上升、下降或除名。对长期学音乐的伎人要求更加严格，除过要参加多次的考核以外，对学习曲目的数量以及学会难曲目数量都有具体的要求，若学不会五十首难曲目将不能参加演出。短期学音乐的伎人依据能力的不同所学习的曲目难度和取得的薪金是不同的，大乐署的难度要高于鼓吹署，部伎音乐属于大乐署管理，因此九、十部伎中《西凉伎》的难度较高，技艺水平精湛。唐代音乐的发展取得了长足的进步。

三 统治者好乐

唐朝是统一的中央集权制封建王朝，而皇帝是政治决策中心，拥有至高无上的权利，因此皇帝的价值观和思想倾向会影响其决策方向。唐朝音乐歌舞艺术的发展达到前所未有的盛况，与统治者对音乐的推崇有不可割裂的关系。唐朝统治者对音乐歌舞艺术倍加推崇，并且开明地对待外来音乐，重视音乐文化的发展。有一些帝王亲自参加到音乐创作活动中，例如唐玄宗精通音乐，对音乐有着独特的感悟，是杰出的音乐家，他对音乐歌舞艺术的喜好和推崇很大程度上影响着整个社会的音乐发展方向。他不仅善于作曲而且热爱表演，偏爱羯鼓，唐朝南卓编撰的《羯鼓录》中记载：

上（唐玄宗）洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙。若制作曲调，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中。^①

唐玄宗洞晓音律，对丝竹管弦乐器都很擅长。他依据九、十部伎创立坐、立二部伎，对宫廷音乐以及后世音乐有重大方向性影响。他还设立梨园管理法曲，创作了很多优秀的法曲作品，例如《霓裳羽衣曲》，千古不朽，至今影响深远。统治者好乐推动音乐的发展，有利于艺术氛围的形成。对宫廷音乐的专业性和技术性有更高的要求，《西凉伎》在这样的文化背景下发展更加完善。

^①[唐]南卓撰，《羯鼓录》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第839册，第981页。

四 声诗的发达

唐朝诗歌是唐代文学的杰出代表。唐诗作为宝贵的文学资料记录了唐代生活的方方面面，是唐朝社会的活字典。唐代音乐舞蹈的发展往往与诗歌发展相联系。唐代雅乐、燕乐、散乐的歌辞大半都是声诗。“‘唐声诗’或简称‘声诗’一辞，基本指唐代五、六、七言之近体诗而结合燕乐之乐、歌、舞诸艺者。”^①声诗与徒诗、哑诗相对。在唐声诗中记录了很多关于音乐舞蹈的表演形态，例如元稹的《西凉伎》、《立部伎》，李端儿的《胡腾儿》等都是对生活中音乐舞蹈现象的描述。乐曲中乐器的使用常常被写入声诗中，初唐《庆善乐》、《破阵乐》都用大小琵琶伴奏，而这两曲的歌辞，都是声诗。唐代宫廷曲目繁多，无论法曲或者胡乐所用的歌辞，有一大半是声诗。唐代声诗的发达是其他朝代不能比拟的。宫廷音乐与文学在唐代文化繁荣的背景下互相推动发展，作为交叉领域二者相辅相成。

第二节 唐代《西凉伎》的舞容乐貌

唐代《西凉伎》是宫廷燕乐九、十部伎中不可或缺的一部分，具有极高的艺术水平和价值。在九、十部伎中《西凉伎》作为一个独立的表演单元，是西凉乐曲和舞蹈风格的代表。本节拟通过相关史书和图画资料对《西凉伎》的乐器、乐曲、舞蹈和服饰特点进行分析，探讨《西凉伎》的具体形态。

一 乐器

关于《西凉伎》使用的乐器，在史书中有明确的记载，但各处记载略有差异。现依据成书年代的顺序将各处记载以表格的形式呈现，如表 2-1 所示：

表 2-1 《西凉伎》的乐器

文献来源	乐器名称
《隋书·音乐志》卷十五 (贞观三年)	钟、磬、弹箏、搥箏、卧箜篌、竖空篌、琵琶、五弦、笙、箫、大箏、篳篥、竖、小箏、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十七人。
《通典》卷一百四十六	钟一架、磬一架、弹箏一、搥箏一、卧箜篌一、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一、笙一、箫一、大箏一、小箏一、长笛一、横笛一、

^①任中敏著，张之为、戴伟华校理，《唐声诗》，凤凰出版社，2013 年，第 26 页。

（贞元十七年 801）	腰鼓一、齐鼓一、担鼓一、贝一、铜钹二。
《旧唐书·音乐志》卷二十九 （后晋开运二年 945）	钟一架、磬一架、弹箏一、搥箏一、卧箜篌一、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一、笙一、箫一、篳篥一、小篳篥一、笛一、横笛一、腰鼓一、齐鼓一、檐鼓一、铜拔一、贝一、编钟今亡。
《新唐书·音乐志》卷二十一 （北宋）	编钟、编磬皆一，弹箏、搥箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、篳篥、小篳篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓皆一，铜钹二、贝一。
《御制律吕正义后编》卷八十四 （清）	编钟、编磬皆一，弹箏、搥箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、篳篥、小篳篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓皆一，铜钹二、贝一。

通过表 2-1 可以清晰地看出，记载《西凉伎》乐器的五处出处并不完全相同，但大同小异。这些差异主要表现在：第一，在乐器使用数量上，《西凉伎》使用的乐器种类是十九种，在各处的记载是统一的。但铜钹的使用数量不同，《隋书·音乐志》和《旧唐书·音乐志》中记载使用一个铜钹，而《通典》、《新唐书·音乐志》、《御制律吕正义后编》中记载使用两个铜钹；第二，在同一种乐器的名称上稍有不同，例如五弦琵琶或称五弦，大篳篥或称篳篥；第三，同一乐器的记录名称完全不同。在《隋书·音乐志》、《通典》、《御制律吕正义后编》中为“担鼓”而在《旧唐书·音乐志》、《新唐书·音乐志》中为“檐鼓”。笔者认为二者为同一乐器，导致二者记载不同的原因是抄录错误。担的繁体字是“擔”很容易把偏旁看错抄成“檐”，反之亦是。二者在后世的流传中都得以运用，是同一乐器的两个不同名称；第四，最大的差异是在笛子的使用和记录上。观察五处记载，除《隋书·音乐志》每处记载都使用了两种笛，从乐器种类上推测《隋书·音乐志》中记载的“竖”为一种乐器，并且应该为其中一种笛。依据《中国音乐通史概述》中对笛乐器的阐述，笛的吹奏方法有横吹和竖吹两种，唐代流行的“笛”

即尺八，是竖吹的，依据《四川忠县涂井 M5：94 祭祀陶屋中的竖吹长笛俑》，笛为长笛，有五个按音孔，乐官坐着将笛竖着吹奏。因此，文献中出现的“笛”、“竖”、“长笛”都指竖吹的笛。“横笛”、“短笛”都指横吹的笛。《西凉伎》中使用了横吹笛和竖吹笛两种笛子类型，在各处的名称不同罢了。

因此，通过分析可知《西凉伎》中使用的十九种乐器分别为：编钟、编磬、弹箏、搯箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦（五弦琵琶）、笙、箫、箎（大箎）、小箎、笛（竖、长笛）、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓（担鼓）、贝各一架，铜钹有时使用一架，有时使用两架。

目前对唐代西凉乐音乐成分的研究比较多，但各家有各言，并没有定论。学者从不同的角度深入分析西凉乐的音乐成分，例如从遗民、民族人口分布、西凉乐形成发展角度等。九、十部伎中的《西凉伎》作为西凉乐最突出的代表，对分析西凉乐的音乐类型有很高的借鉴价值。因此，对《西凉伎》使用乐器的乐系进行分析有助于对《西凉伎》性格的判断。依据《隋书·音乐志》中对《西凉伎》使用的十九种乐器的记载，按照乐系可以分为三类，如表 2-2 所示：

表 2-2 《西凉伎》乐器的乐系分类

乐系名称	数量	乐器名称
雅乐系	四	钟、磬、笙、箫
俗乐系	五	弹箏、搯箏、卧箏篥、齐鼓、担鼓
胡乐系	十	竖箏篥、琵琶、五弦、大箎、小箎、竖、横笛、腰鼓、铜钹、贝

表 2-3 《龟兹伎》和《清商伎》所用乐器

乐部	数量	乐器名称
《龟兹伎》	十五	竖箏篥、琵琶、五弦、笙、笛、箫、箎、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝
《清商伎》	十五	编钟、编磬、琴、击琴、瑟、筑、箏、箏篥、琵琶、笙、箫、笛、篪、埙、节鼓

从表 2-2 可知，《西凉伎》中胡乐系乐器占总数的一半以上，而雅乐系和俗乐系乐

器占不到一半的比例。依据《隋书·音乐志》卷十五对《龟兹伎》和《清商伎》所用乐器的记载制成表 2-3。将《西凉伎》胡乐系中的十种乐器与表 2-3 中九、十部伎的《龟兹伎》乐器进行对比,会发现,《龟兹伎》只使用了一种笛和箏,而《西凉伎》中使用了长笛、横笛,大箏、小箏。除此之外,《西凉伎》中的胡乐系乐器都属于《龟兹乐》的乐器。那么可以说明“龟兹乐”占“西凉乐”一半以上的成分。这解释了史书中特别强调“西凉乐”由“龟兹乐”演变而来的说法。

再者,对比《西凉伎》与《清商伎》所用乐器。因俗乐系和雅乐系都属于中原音乐,《西凉伎》中有将近一半的成分属于中原音乐。在第一章阐释了西晋时期清商乐已经传入凉州,并且在西凉乐形成过程中具有很大的影响。将表 2-2《西凉伎》雅乐系的乐器与表 2-3《清商伎》的乐器作比照,会发现,钟、磬、笙、箫、箏、篪是二者共同使用的乐器。那么我们可以说“西凉乐”中包含的中原音乐成分大多来自于《清商乐》。

总之,通过对“西凉乐”中最具代表性的《西凉伎》所使用乐器进行分析,得出“西凉乐”包含龟兹乐成分和以清商乐为主的中原音乐成分。

二 乐曲

关于九、十部伎中《西凉伎》的乐曲,在《隋书·音乐志》中记载:

西凉者,起苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等,据有凉州,变龟兹声为之,号为秦汉伎。魏太武既平河西得之,谓之西凉乐。至魏、周之际,遂谓之国伎。今曲项琵琶、竖头篪之徒,并出自西域,非华夏旧器。杨泽新声、神白马之类,生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲,故其乐器声调,悉与书史不同。其歌曲有永世乐,解曲有万世丰,舞曲有于寔佛曲。^①

从文献中可知,《西凉伎》是以歌曲、解曲、舞曲联组的体制组成的。这种体制各部分紧密结合,而舞曲所占比重较大。歌曲《永世乐》,解曲《万世丰》,舞曲《于寔佛曲》都是大曲形式,唐代的大曲结构形式由散序、中序、破三部分构成。散序是器乐演奏,中序以歌唱为主,节奏固定,破部分节奏加快,以舞蹈为主。可见《西凉伎》这种体制的表演模式应是先演奏节奏缓慢的歌曲《永世乐》,然后演奏节奏急促的解曲《万世丰》,最后以舞曲《于寔佛曲》为主。从乐曲名称来看,《永世乐》和《万世丰》都

^① [宋]欧阳修、宋祁撰,《新唐书》,中华书局,1975年,第378页。

赞颂了唐朝国泰民安，万世繁荣昌盛，歌颂唐朝文德与武功，展现唐朝国力强盛的思想。因《西凉伎》用于宴会，由他国使臣观看表演，演奏这两支曲子，能使他国使臣惊叹于唐朝的繁盛和强大，更愿意向唐朝称臣。

对于歌曲《永世乐》，在《古诗纪》中记载一首《永世乐》的歌辞：

永世乐

绮窗斜影入，上客酒须添。

翠羽方开美，铅华汗不霑。

关门今可下，落珥不相嫌。^①

这首歌辞是由南北朝时期魏收所写。从“上客”、“翠羽”可以看出这是用在宴会上的歌辞，贵客观看精美的表演，陶醉在其中。隋在建国之初，使用南北朝的音乐用于宫廷燕乐，唐朝承袭隋朝旧制，将南北朝的《永世乐》用于隋唐九、十部伎中的《西凉伎》中。

《西凉伎》中的解曲《万世丰》在歌舞《永世乐》之后。因《万世丰》的内容没有具体记载，对“解曲”的理解，有助于我们对《万世丰》曲风特征的了解。在九、十部伎中，除《西凉伎》，在《龟兹伎》、《疏勒伎》、《安国伎》中也都有解曲。解曲是一种具有独特风格和作用的音乐类型，是唐代燕乐中的音乐术语。唐代南卓《羯鼓录》中对解曲有明确的解释：

夫曲有不尽者，须以他曲解之，可尽其声也。夫耶婆色鸡当用羯柘急遍解之。^②

《羯鼓录》中对“解”有清楚的解释，即在“意尽声不尽”的情况下，用另一首曲子解前一首曲子，解的目的是在于“声尽”。第二首曲子不表达意义，只是对第一首曲子的一个补充，让第一首曲子情感表达更加充分。第二首曲子被称为“解曲”，那么解曲对于前一曲就是一个补充完整的过程，更加展现音乐的艺术张力，两曲休戚相关。解曲来源于西域，属于胡乐，曲风强烈奔放，具有很强的情感表现力，用在第二曲有很强的震撼力。依据《隋书·音乐志》记载，《龟兹伎》中的解曲为《婆伽儿》；《疏勒

^① [明]冯惟讷撰，《古诗纪》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第1380册，第371页。

^② [唐]南卓撰，《羯鼓录》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第839册，第984页。

伎》的解曲为《盐曲》；《安国伎》的解曲为《居和祇》。这些解曲名称是来自龟兹、疏勒、安国、西凉等西域地区的外来音译词，都属于胡乐，乐曲节奏明快。吕洪静在《隋唐“解曲”浅说——西安鼓吹乐源考之三》中将此曲体结构称为“A+B的二部曲体”^①。在《乐书》中，对二曲的曲风特征作了阐释，记载如下：

凡乐以声徐者为本，声疾者为解。自古奏乐曲终更无他变。隋炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲。^②

在此文献中，“本”、“解”应为名词，是本曲、解曲的意思。本曲节奏舒缓雅淡，以“徐”为主要特征；解曲节奏急促紧张，以“疾”为主要特征，在本曲结束后演奏解曲。“清曲”应指清乐，隋炀帝因清曲雅淡，在本曲结束后多添加解曲。因此可以推知，《西凉伎》的解曲《万世丰》“解”歌曲《永世乐》，解曲《万世丰》应该具有欢快急促，热闹震撼的曲风，《永世乐》具有舒缓雅淡的曲风，两首乐曲相辅相成共同展现大唐盛世的繁荣场面。

《于阗佛曲》是《西凉伎》所用的舞曲曲目。佛教在成为唐代主要宗教以后，渗透到音乐、文学等领域。宫廷和民间音乐中出现了很多佛教因子，佛曲为便于传教，大量吸收民间音乐曲调，《于阗佛曲》就是吸收了于阗民间音乐的佛教音乐。于阗民间音乐发展迅速，人民崇尚歌舞，佛教是于阗国教，百姓信奉佛教，于阗的佛教文化强盛，随着中西文化的交流，于阗音乐传入中原。但于阗传至中原的音乐资料极少，岸边成雄分析其原因为“或因天山南道之于阗文化盛期，为西城文化中最早者，当天山北道之龟兹文化全盛时期，于阗文化业已走向下坡方向。”^③《于阗佛曲》传到中原以后，隋唐时期成为《西凉伎》中的舞曲。通过舞曲《于阗佛曲》可以感知繁盛的于阗佛教文化。《于阗佛曲》是声乐舞三位一体的综合艺术。

三 舞蹈及服饰

《西凉伎》中的舞蹈与服饰在《旧唐书·音乐志》中有明确记载：

其乐（西凉乐）具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共

^① 吕洪静，《隋唐解曲浅说——西安鼓吹乐源流考之三》，《交响》，1986年第4期，第15页。

^② [宋]陈旸撰，《乐书》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第211册，第755页。

^③ 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译，《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年10月，第573页。

隋咸重之。工人平巾幘，绯褶。白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五綵接袖，乌皮靴。乐用钟一架，磬一架，弹箏一，搗箏一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，篳篥一，小篳篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜拔一，贝一。编钟今亡。^①

由此记录可知，《西凉伎》包括方舞和白舞两种舞蹈类型，没有具体舞蹈动作形态的记载，只可知方舞有四个人表演而白舞只有一个人表演。服饰方面，分为两个部分，即乐工的服饰和方舞四人的舞蹈服饰描述。

（一）舞蹈

由于史料中对方舞和白舞的具体形态没有描述，只能通过相关壁画资料进行推测。在敦煌莫高窟第一五六窟中有《张议潮统军出行图》（如图 2-1）和《张议潮夫人宋氏出行图》（图 2-2）。阴法鲁先生在《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》一文中认为《张议潮统军出行图》中的乐舞是《西凉伎》。陈明《张议潮出行图中的乐舞》中从张议潮出行图中所使用的乐器与史书记载的《西凉伎》使用乐器相近的角度，以及从《西凉伎》中《永世乐》、《万世丰》的乐曲主题与张议潮出行背景相符的角度，认为《张议潮出行图》中的乐舞是西凉伎，并且乐曲为《永世乐》、《万世丰》，可能还有《于寔佛曲》。图 2-1、图 2-2 描绘的是张议潮统军出行时的情景，依据阴法鲁、陈明二位学者的考证，图中展现了《西凉伎》的音乐舞蹈形态，但图中的《西凉伎》是宫廷之外的表演，这两幅图中展现的《西凉伎》乐舞形态又区别于宫廷中九、十部伎中的《西凉伎》，因为从服饰和舞者数量上看，二者并不相同。从服饰上看，图 2-1 和图 2-2 舞者穿及胸的花色长裙，并身披巾带，而与《旧唐书·音乐志》中记载的舞者穿白大口裤、没有巾带的描述有明显的不同；从舞者数量上看，图 2-1 为八位舞者分两组排列，图 2-2 为四位舞者呈方形排列，两幅图中的舞者都在行进中跳舞。而九、十部伎中的《西凉伎》是在宫廷宴会中表演，有四位方舞舞者，一位白舞舞者。但从乐器使用上可以判断是西凉乐风格的乐舞。图 2-2 与《西凉伎》所描述的情形更接近。图 2-2 整体队伍的行进方向是自东向西，在最开头的是百戏杂耍一人，接着是四人成方阵形转圈起舞。图 2-3 线描图可以更清晰地看出舞者的服饰与舞蹈形态，是按逆时针成方形边转圈边向西行进。虽然宫廷中表演的《西凉伎》与出行途中表演的《西凉伎》有所差异，但通过此壁画这种方阵形

^① [后晋]刘昫撰，《旧唐书》，中华书局，1975 年，第 1068 页。

转圈起舞的舞蹈形态可以窥见《西凉伎》中记载“方舞四人”的舞蹈形态。



图 2-1 张议潮统军出行图^①

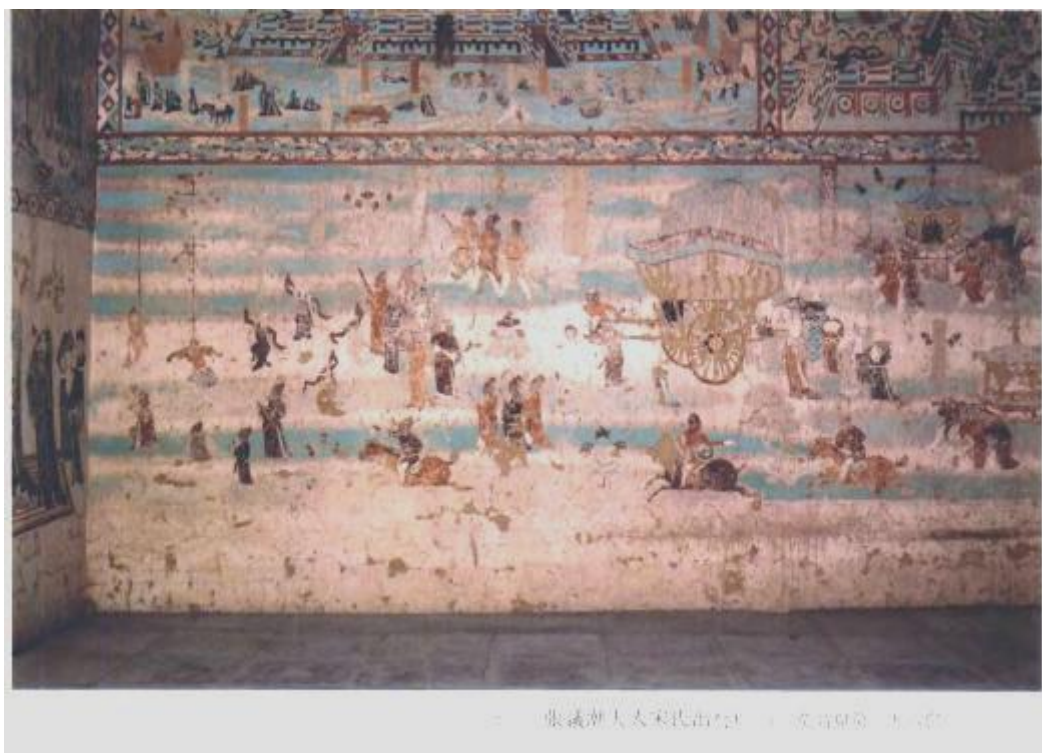


图 2-2 张议潮夫人宋氏出行图^②

^① 中国敦煌壁画全集编辑委员会，《张议潮统军出行图》第一百五十六窟，《中国敦煌壁画全集》晚唐卷，天津人民美术出版社，2006年，第8页。

^② 中国敦煌壁画全集编辑委员会，《张议潮夫人宋氏出行图》第一百五十六窟，《中国敦煌壁画全集》晚唐卷，天



图 2-3 张议潮夫人宋氏出行局部线描图

在图 2-1 和图 2-2 中并没有找到关于白舞的舞者形态。关于白舞的形态有学者进行考证并作出一定的推测。例如管慧在《唐代燕乐服饰研究》中认为：“白舞的舞姿及服饰已遭损毁，但初步考证其可能为中原乐舞中《巾舞》衍变后的舞蹈，因《巾舞》属清商乐部中的典型传统旧乐舞蹈，符合西凉乐形成之中原旧乐风格注入的史实。”^①又如彭松在《〈西凉乐〉寻索》中认为白舞可能为甘肃地区流传至今类似于《滚灯》、《腊花》的“摆舞”，“白”和“摆”字音相近。二者说法都有一定的道理。

（二）服饰

1. 乐工服饰

依据《旧唐书·音乐志》记载，《西凉伎》的乐工服饰描述为“工人平巾幘，绯褶”，描述简单。乐工戴平巾幘。依据唐代冠帽制度，平巾幘和介幘、平上幘是一个系统的首服。幘，在古代本是劳动人民用来扎裹头发不使散乱所用，两端用带子从头上系到下巴处，实质上就是块包头布。王莽时期，将此布做成硬壳套在头发上；西晋末年，出现了平巾幘，为男子佩戴，即前面是半圆形平顶，后面立起来，罩住发髻，又称小冠。唐代的平巾幘，后部加长扩大，前面半圆形平顶与后面立起来部分有一定坡度。平巾幘与阔袖相配套。如图 2-4 所示：

津人民美术出版社，2006 年，第 8 页。

^① 管慧，《唐代燕乐服饰研究》，西安工程大学，2012 年 6 月，第 41 页。



图 2-4 陕西咸阳底张湾豆卢建墓出土唐戴平巾幘、穿袴褶武士描绘图^①

依据唐代服饰制度，袴褶服是固定的服饰搭配。在《急就篇》中对“褶”与“袴”分别作出解释：“褶谓重衣之最在上者也，其形若袍，短身而广袖，一曰左衽之袍也。袴谓胫衣也。”^②看来袴褶服是一种类似于短袍与裤子的搭配模式，其基本款式为上身穿齐膝大袖衣，下身穿大口裤。袴褶服原是北方游牧民族的传统服饰，魏晋以来袴褶服成为固定搭配的服饰，隋唐在此基础上稍加改变，短袍搭配宽阔的袖子。《西凉伎》中的乐工穿红色褶上衣，褶与袴相配，组成袴褶服，裤子是白色且为加两裆的大口裤。因此，总结《西凉伎》乐工的服饰为：头部戴平巾幘，穿袴褶服，褶为红色，袖子宽阔，袴为白色，裤腿为加两裆的大口裤。

2. 舞者服饰

依据《旧唐书·音乐志》的记载，《西凉伎》方舞舞者的服饰描述为“假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。”^③舞者发式为假髻，假髻是一种用假发作的发式，流行于魏晋南北朝。在魏晋南北朝时期主要流行的假髻发式有飞天髻、盘桓髻、十字髻。西安草厂坡出土北魏弹唱女俑就是梳十字髻。据沈从文《中国古代服饰研究》考证，此原物现藏中国历史博物馆。这种十字髻在晋代就已发现。如图 2-5 所示：

^① 黄能馥、陈娟娟，《中国服饰史》，上海人民出版社，2004 年，第 241 页。

^② [西汉]史游撰，《急就篇》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年，第 223 册，第 27 页。

^③ [后晋]刘昫撰，《旧唐书》，中华书局，1975 年，第 1068 页。



图 2-5 西安草厂坡出土北魏弹唱女俑摹绘^①

唐朝时期假髻依旧流行，假髻发式多样，舞女多使用高髻发式。赵彦卫在《云麓漫钞》中记载：

隋大业十年，吏部尚书牛弘上疏曰“裹头者，内宜著巾子，以桐木为内外，黑漆。”^②

可以推测《西凉伎》舞伎所戴假髻为高髻，是一种用巾子作内衬，用桐木做成一定的发式，漆成黑色，戴在头顶，用玉支钗固定。如图 2-6 所示：唐高髻、盛装妇女彩绘陶俑。

^① 沈从文，《中国古代服饰研究》，上海书店出版社，2011 年，第 227 页。

^② 赵彦卫，《云麓漫钞》，中华书局，1998 年，第 39 页。



图 2-6 唐高髻、盛装妇女彩绘陶俑^①

关于《西凉伎》舞者服饰，依据图 2-6 舞女的装扮分析，《西凉伎》舞者也应该是衣着华丽，耀眼高贵，但与图 2-6 服饰不同的是，舞者的服饰是以袴褶服为基础的，穿紫色丝布褶衣，褶使用的材质为丝布，材质高级，且为五彩接袖，接袖便于跳舞，穿白色大口裤，脚穿乌皮靴。

综上所述，九、十部伎中的《西凉伎》在唐代政治经济文化空前繁荣的大背景下，在宫廷燕乐中占据重要的地位。《西凉伎》使用的乐器是以龟兹乐为主的胡乐乐器和以清商乐为主的中原乐器组成；《西凉伎》的乐曲是由舒缓的《永世乐》作为本曲和急促的《万世丰》作为解曲构成的 A+B 的曲体模式，舞曲《于寔佛曲》是来自西域于寔的佛教音乐；《西凉伎》的方舞是由四人成方阵逆时针转圈的舞蹈形态；《西凉伎》的乐工服饰和舞者服饰都是在袴褶服的基础上进行装扮，服饰装扮显示华丽高贵的特征。

^① 沈从文，《中国古代服饰研究》，上海书店出版社，2011 年，第 326 页。

第三章 与唐代《西凉伎》有关的关系辨析

九、十部伎一直活跃于唐代燕乐体系中，在唐代宫廷音乐中占有重要地位并产生影响。与九、十部伎中《西凉伎》相关的《凉州》大曲和二部伎中《庆善乐》都是燕乐重要的组成部分。《西凉伎》与《凉州》大曲以及《庆善乐》都具有西凉音乐风格，在后世的研究过程中，《西凉伎》与《凉州》大曲，以及《西凉伎》与《庆善乐》之间的关系梳理并不是很清晰，对其专项研究也很少，基本都是零星提及。本文以《西凉伎》为研究对象，有必要理清《西凉伎》与二者之间的关系。笔者将在史料基础上，力争探寻事实，对《西凉伎》与二者之间的关系进行清晰辨析。

第一节 《西凉伎》与《凉州》大曲的关系

《西凉伎》与《凉州》大曲都属于“西凉乐”的范畴。在学术研究中，对二者之间具体关系的讨论出现了分歧，因此有必要理清二者关系。现有对二者关系的讨论主要有两种具体的观点：一是程爱民在《简论西凉乐舞与凉州大曲》中认为“《凉州》大曲是西凉乐的发展和继续，也是在西凉伎乐基础上派生的多段大型歌舞音乐。”^①他承认《凉州》大曲属于西凉乐，但认为《凉州》大曲是在《西凉伎》的基础上派生，他所指的西凉伎乐就是指九、十部伎中的《西凉伎》；二是郝毅在《试探〈西凉乐〉民族之缘——暨论“变龟兹声为之”》中，认为“《凉州》大曲是不同于北朝流传至唐九、十部乐的《西凉州》，更不是‘变龟兹声为之’的‘西凉乐’。”^②他所说的《西凉州》就是指《西凉伎》，“变龟兹声为之”的“西凉乐”与《西凉伎》是同源关系，但是《凉州》大曲与二者并不是同源关系。他认为《凉州》大曲不是在《西凉伎》的基础上派生的。这两种观点截然相反。笔者同意第二种观点，也认为《凉州》大曲不是在《西凉伎》基础上派生的，二者既有区别又有联系。关于二者的联系，在探讨《西凉伎》与“西凉乐”关系时已清晰阐述，二者都属于“西凉乐”的范畴，具有西凉地方风格，都属于胡乐。二者的区别在于：

第一，二者来源不同。《西凉伎》与《凉州》大曲的来源具有很大的差异。《西凉伎》经历了历史的积淀后在吕光时期形成《秦汉伎》，北魏逐渐演变成《西凉乐》，在西魏、北周时期称为《国伎》，隋唐时期归入九部乐中，是一脉相承有歌、有舞、有伴

^① 程爱民，《简论西凉乐舞与凉州大曲》，《丝绸之路》，2013年第20期，第21页。

^② 郝毅，《试探〈西凉乐〉民族之缘——暨论“变龟兹声为之”》，《音乐研究》，1985年第3期；第12--13页。

奏的综合艺术形式，融入了中原清乐和龟兹乐、凉州本地伎周边音乐成分，《西凉伎》形成之后就主要在宫廷中演出。

《凉州》大曲对于唐代宫廷，是进献来的音乐，是唐代从凉州本地传入中原宫廷的大曲曲目。《凉州》大曲是在唐代以前的凉州本地长期形成的，开元年间由郭知运进献到中原。《乐书》中记载：

……其歌曲谓之凉州，又谓之新凉州，皆入婆陀调中，西凉府都督郭知运等所进也。^①

此则文献中，明确记载《凉州》大曲是由郭知运从西凉进献的。至于进献的年代，《旧唐书·郭知运传》记载：

开元五年，大破吐蕃，献俘京师。明年，复出，将轻兵丙夜至九曲，获精甲、名马、牝牛甚众。既献获，诏分赐文武五品以上清官及朝集使三品者。^②

郭知运在开元六年将具有当地特色的精甲、名马、牝牛等物产献给唐朝皇帝，依据郭知运传中记录的郭知运生平，只有开元六年的一次进献，说明进献物中有《凉州》大曲。开元六年期间，郭知运为陇右节度使，凉州正是在“陇右节度使”的管辖范围内。《新唐书·礼乐志》记载“凉州曲，本西凉所献也，其声本宫调，有大遍、小遍。”^③因而，《凉州》大曲是产生于凉州地区的大型乐曲，是于唐开元六年陇右节度使郭知运从凉州地区带来献给玄宗的的大型音乐舞蹈。《太平广记》卷二百四记载：

西凉州俗好音乐。制新曲曰凉州。开元中。列上献之。上召诸王于便殿同观焉。曲终。诸王拜贺。蹈舞称善。独宁王不拜。上顾问之。宁王进曰。此曲虽佳。臣有所闻焉。夫音也。始之于宫。散之于商。成之于角征羽。莫不根蒂而袭于宫商也。斯曲也。宫离而少。征商乱而加暴。臣闻宫君也。商臣也。宫不胜则君势卑。商有余则臣事僭。卑则逼下。僭则犯上。发于忽微。形于音声。播之于咏歌。见之于人

^① [宋]陈旸撰，《乐书》，《四库全书》，上海古籍出版社，1987年，第211册，第755页。

^② [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》，中华书局，1975年，第4545页。

^③ 同上，第477页。

事。臣恐异日有播越之祸。悖逼之患。莫不兆于斯曲也。上闻之默然。及安史乱作。华夏鼎沸。所以见宁王审音之妙也。^①

此文献记载开元年间进献《凉州》大曲时，皇帝召见群臣一同欣赏的情景。皇帝和群臣都拍手称好时，唯独宁王有所顾虑，宁王细致地审音，分析此音乐会惹来播越之祸，悖逼之患，皇帝听后“默然”，并未采取措施，《凉州》大曲因而流传开来。从此记载可知，《西凉伎》与《凉州》大曲并不相同。当《凉州》大曲进入宫廷时，《西凉伎》已经在宫廷中根深蒂固，《西凉伎》对于群臣应该再熟悉不过了，《凉州》大曲必是以一个新事物的身份呈现在君臣面前，正因为是新事物才引起了群臣欣赏或担忧的讨论。可见二者来源不同，没有派生关系。

第二，二者管理机构不同。唐朝对音乐的管理具有严格的分工，根据不同的种类，隶属不同的管理机构。唐代的音乐管理机构包括大乐署、鼓吹署、教坊和梨园。左右教坊和梨园是唐玄宗时期所设。《西凉伎》与《凉州》大曲都是“西凉乐”，但二者性质不同。《西凉伎》具有胡乐和俗乐的性质，作为唐朝招待外国使臣的宴享乐，归太常寺之大乐署管理；而《凉州》大曲是凉州地方所制，为胡乐新声，只有胡乐的性质，入道调宫，成为法曲，归梨园管辖。因此说，二者的管理机构不同。

第三，二者内容不同。虽然《西凉伎》与《凉州》大曲都发源于凉州地区，但是二者的内容截然不同。在乐器方面，依据上一章考证，《西凉伎》使用编钟、编磬、弹箏、搯箏、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦（五弦琵琶）、笙、箫、觱篥（大篳篥）、小觱篥、笛（竖、长笛）、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓（担鼓）、贝各一架，铜钹有时使用一架，有时可能使用两架，共十九种乐器。《凉州》大曲所使用的乐器主要有箏、琵琶、箏、胡笳、羌笛、横笛六种；在舞蹈方面，《西凉伎》有方舞与白舞两种舞蹈，方舞四人，白舞一人。《凉州》大曲则为软舞，人数未知；在体制方面，《西凉伎》是“歌曲+解曲+舞曲”的结构模式。《凉州》大曲则为“散序+歌+破”的结构模式。因此，二者在乐器、舞蹈、体制方面均有巨大的差异，很难联系到一起。

第四，二者演变不同。《西凉伎》和《凉州》大曲都在唐代宫廷演出，但演出时间是不一样的。九、十部伎表演模式为成套表演，从第一部伎表演到最后一个部伎。九部伎、十部伎演出则《西凉伎》一定演出。根据史籍记载，九、十部伎的演出贯穿于唐初到唐

^① [宋]李昉等编，《太平广记》，中华书局，1961年，第1547页。

末，唐末以后销声匿迹。《唐会要》记载在唐懿宗大中十二年（858年）仍有九部乐演出：

（大中）十二年十月，太常卿封敖，左授国子祭酒，旧式。太常卿上事，庭设九部乐。时敖拜命后，欲便于观阅，移就私第视事，为御史所举，遂有此责。^①

在此记载中，太常卿封敖在处理公务时，为了便于观赏，将九部乐设在私第视事。因九部乐只限在宫廷演出，太常卿封敖设在私第演出违反规定，被御史举报，因此被贬官成国子祭酒。可见对九部乐的演出场所有严格的规定。《西凉伎》在唐末大中十二年仍旧在宫廷上演，与唐初相比规模有所减缩。但在唐末以后，宫廷九、十部伎不再上演，随着唐朝的灭亡，伎舞艺人分崩离析。而《凉州》大曲进入宫廷后却在一直演变。《凉州》大曲在进入宫廷后进行了不断的改编，成为法曲后，在贞元时加入琵琶，成为玉宸宫调，后合诸乐成为黄钟宫调，唐以后在民间流传广泛。宋已传为《梁州》大曲，宋词有柳永的《梁州令》、赵补之的《梁州令叠韵》，元北曲有正宫《小梁州》，宋杂剧有《梁州》日本唐乐流传为《最凉州》等。《凉州》大曲从天宝年间传入中原之后一直改编传播至宋朝。从宋词中依旧可以推测《凉州》大曲在宋朝依然可以完整演出。例如欧阳修词《减字木兰花》中：

减字木兰花

欧阳修

楼台向晓。淡月低云天气好。翠幕风微。宛转梁州入破时。

香生舞袂。楚女腰肢天与细。汗粉重匀，酒后轻寒不著人。^②

在欧阳修这首《减字花木兰》词中，可知《凉州》已成为《梁州》，而《梁州》表演包括“入破”。大曲的结构包括“散序-歌-破”三个部分，“入破”是第三部分，此时的《梁州》为摘遍，不全演。可见《西凉伎》与《凉州》大曲作为两种不同的形态，流传演变过程不同。

因此，不管从发展脉络、产生地点，还是从管辖机构和演变方面分析，二者都属于

^① [北宋]王溥撰，《唐会要》，中华书局，1955年，第1137页。

^② [宋]欧阳修，《减字木兰花》，唐圭璋编《全宋词》，中华书局，1999年，第158页。

“西凉乐”的范畴，但是两个不同的个体，并不是源与流的派生关系。

第二节 《西凉伎》与《庆善乐》的关系

《西凉伎》与《庆善乐》的关系成为研究者关注的对象，是因为在《通典》中记载：

自安乐以后，皆擂大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。其大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。^①

这则材料是在讨论坐、立二部伎中立部伎的乐曲风格。坐、立二部伎是在唐中期依据演奏方式和演出规模的不同创立的具有固定曲目的音乐单元。岸边成雄经考证说明了“二部伎之本质，实由雅乐之堂上登歌，堂下乐悬两种形式所产生。”^②按照雅乐堂上与堂下表演的形式设坐、立二部伎。堂下乐悬的立部伎中共有八曲，第一曲为《安乐》，第二曲为《太平乐》，第三曲为《破阵乐》，第四曲为《庆善乐》，第五曲为《大定乐》，第六曲为《上元乐》，第七曲为《圣寿乐》，第八曲为《光圣乐》。每一曲创作背景、舞蹈、服饰皆有不同。

《旧唐书·音乐志》中指出“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。”^③可知自周隋以来，“西凉乐”与“龟兹乐”是最具影响力的两种音乐种类。依据前两条文献，可分析立部伎中八个乐曲的风格。文献指出“自《安乐》以后，皆擂大鼓，杂以龟兹乐。”也就是说，立部伎中的八曲从第一曲《安乐》开始，除《大定乐》使用用于军乐的乐器金钲与《庆善乐》独用“西凉乐”之外，其他乐曲都使用大鼓这种乐器，属于“龟兹乐”的范畴。《庆善乐》属于“西凉乐”风格的乐曲，具有娴雅的特点。这里的“西凉乐”耐人寻味，它所指的是什么？岸边成雄在《唐代音乐史的研究》指出：

文中所称，仅《庆善乐》使用西凉乐乐器，该“西凉乐”似可与龟兹乐异曲同工，而解释为十部伎之《西凉伎》之乐器。^④

^① [唐] 杜佑撰，《通典》，中华书局，1988年，第3720页。

^② 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译，《唐代音乐史的研究》下册，台湾中华书局印行，1973年10月，第657页。

^③ [后晋] 刘昫等撰，《旧唐书》，《中华书局》，1975年，第1068页。

^④ 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译，《唐代音乐史的研究》下册，台湾中华书局印行，1973年10月，第560页。

岸边称雄的说法具有合理性,“大鼓”、“金钲”都是指具体乐器,依据乐器的种类判断乐曲的风格。由于史籍中并无《庆善乐》具体乐器的记载,因此无法具体比较二者乐器的区别;就其风格而言,《西凉伎》十九种乐器中,有雅乐、胡乐、俗乐乐器,由于有编钟、编磬这样的典型雅乐乐器的加入,使得《西凉伎》与其他部伎乐相比,更加娴雅。立部伎中《庆善乐》独用“西凉乐”,具有娴雅的风格,故“西凉乐”可能就是指《西凉伎》的乐器。王雪在其硕士论文中认为“‘西凉乐’虽无证据表明特指部伎乐舞中的《西凉伎》乐舞,但西凉风格乐舞的大力发展势必带动了《西凉伎》的技术更新与艺术地位,所以西凉乐曲应用的广泛性在一定程度上代表了《西凉伎》的发展水平和状况。”^①岸边成雄和王雪对“唯《庆善乐》独用‘西凉乐’,最为闲雅。”中“西凉乐”的理解是不同的,岸边成雄认为“西凉乐”指《西凉伎》的乐器,王雪认为“西凉乐”指《西凉伎》的乐舞,但都认为与九、十部伎中的《西凉伎》有关。对“西凉乐”的理解,需要对《庆善乐》的内容有清晰认识。《新唐书·音乐志》记载:

九功舞者,本名功成庆善乐。太宗生于庆善宫,贞观六年幸之,宴从臣,赏赐闾里,同汉沛、宛。帝欢甚,赋诗,起居郎吕才被之管弦,名曰功成庆善。^②

此则文献详细地记载了唐太宗于贞观六年去他的出生地庆善宫,设宴赋诗,并且由起居郎吕才将唐太宗所作之诗被之管弦,名为《功成庆善乐》,《庆善乐》后发展为文武《九功舞》,与武舞相对。《通典》对《庆善乐》也有记载:

庆善乐,亦大唐造也。太宗生于武功庆善宫,既贵,宴宫中,赋诗,被以管弦。舞童六十四人皆进德冠、紫大袖裙襦,漆髻皮履。舞蹈安徐,以象文教洽而天下安乐也。正至飨宴及国有大庆,奏于庭。^③

此文献记载了《庆善乐》是唐代创作,创作原因是唐太宗生于庆善宫,唐太宗来到庆善宫后赋诗,被之管弦,再加舞蹈,用于宴享。并详细地描述了《庆善乐》舞蹈的人数以及舞者服饰。依据《西凉伎》与《庆善乐》的舞者服饰,制作表 3-1。通过表格可清楚地看出,《庆善乐》与九、十部伎中的《西凉伎》舞蹈种类、人数、服饰均不相同。

^① 王雪,《唐代乐舞〈凉州〉研究》,中国艺术研究院,2013年4月,第51页。

^② [宋]欧阳修、宋祁撰,《新唐书》,中华书局,1975年,第468页。

^③ [唐]杜佑撰,《通典》,中华书局,1988年,第3719页。

表 3-1 《庆善乐》与《西凉伎》舞者服饰对比

名称	舞蹈 种类	人数	服饰	文献来源
《庆善乐》	—	六十四人	德冠、紫大袖裙襦、漆髻、皮履	《通典》，卷一百四十六
《西凉伎》	白舞、 方舞	五人	假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口裤，五采接袖，乌皮靴	《旧唐书》，卷二十九

因此，将此“西凉乐”理解为九、十部伎中《西凉伎》的乐舞是不合适的。因没有《庆善乐》具体的乐器记载，此“西凉乐”可能指九、十部伎中《西凉伎》乐器的结论难以确定。笔者认为“唯《庆善乐》独用‘西凉乐’”中，“西凉乐”并不一定指九、十部伎中《西凉伎》的乐器或者舞蹈，也可能指“西凉乐”乐曲。从周隋以来，管弦杂曲都用“西凉乐”，太宗的起居郎吕才将唐太宗所作诗歌被之以管弦。《庆善乐》使用的“西凉乐”乐曲是否为九、十部伎《西凉伎》中所用的乐曲因史料缺乏，并不可知。可以肯定的是《庆善乐》与《西凉伎》都具有西凉风格，《庆善乐》属于广义“西凉乐”的范畴。

综上所述，与《西凉伎》有关的关系辨析，都需要建立在对“西凉乐”概念的界定上。“西凉乐”是具有西凉风格音乐类型的总称，而《西凉伎》是唐朝九、十部伎中的一个具体形式的节目表演。《凉州》大曲与《西凉伎》具有不同的发展脉络，归不同的机构管辖，二者内容和宫廷演变也不同。《西凉伎》与《庆善乐》风格上都具有“西凉乐”的娴雅风格。因此，《西凉伎》、《凉州》大曲、《庆善乐》都属于“西凉乐”，三者是独立的个体。

第四章 《西凉伎》在民间的流传

前三章理清了九、十部伎中《西凉伎》的演变历程，辨清其具体面貌和性质。可知九、十部伎中《西凉伎》是唐代宫廷用于宴享外国使臣的一个具体的有歌有舞有乐器伴奏的节目表演。《西凉伎》一直活跃于唐代宫廷宴会中，唐末以后宫廷中再无上演的踪迹。《西凉伎》在长远的历史发展过程中，不断向民间渗透，宫廷音乐机构对乐舞伎人的淘汰制度也让不少乐舞伎人流散到民间，丰富了民间音乐文化。宫廷中《西凉伎》的演出具有整体性，乐舞伎人衣着华丽高贵，具有很高的专业素养。民间的《西凉伎》与宫廷九、十部伎《西凉伎》有很大差别，结合民间音乐舞蹈，参入新的元素形成具体的表演。民间流传的《西凉伎》是多变的，不断演化的表演形态。

唐代的音乐、舞蹈、文学、艺术之间相互交流借鉴，诗歌是唐代文学的典型代表，诗歌取材于生活。新乐府运动的代表人物白居易主张“文章合为时而著，诗歌合为事而作”，认为诗歌应该为事为时而作。新乐府诗歌描述现实生活，针砭时事。随着《西凉伎》在民间的流传，新乐府运动的代表人物李绅、元稹、白居易都写了诗歌《西凉伎》，在他们的诗歌中描述了《西凉伎》在民间流传的形态。元、白诗中的《西凉伎》是指具有西凉风格技艺形态，与九、十部伎中《西凉伎》不同。

李绅是新乐府运动的倡导者，首写了新题乐府《西凉伎》，任半塘在《唐戏弄》中考证了《西凉伎》诗题的首创性：

《西凉伎》之诗题，白诗和元，元诗和李，当李氏首创，而元白沿用也。^①

《西凉伎》的名称，虽在宫廷九、十部伎中早已出现，但在诗题中确是首创。李诗《西凉伎》惜已无存，元稹和白居易所作的《西凉伎》都是唱和诗，元稹唱和李绅的《西凉伎》，白居易唱和元稹的《西凉伎》，他们都作了与九、十部伎中《西凉伎》同题名的诗。但诗歌《西凉伎》所描述的乐舞具体形态与九、十部伎中《西凉伎》的具体形态有很大的差别。这三首歌都具体描述了不同时期的《西凉伎》在民间的表演形态，是宫廷九、十部伎中《西凉伎》基础上的发展创变。这三首诗是研究《西凉伎》民间流传的重要资料。由于李诗佚失，将从元、白诗《西凉伎》入手分析《西凉伎》流传在民间的

^① 任中敏著，肖玉霞、杨晓霁校理，《唐戏弄》上，凤凰出版社，2013年，第389页。

伎乐形态。

《西凉伎》在民间的流传不止于唐朝，十七世纪的顾景星记载了蕲州社戏《西凉伎》的具体形态，蕲州社戏《西凉伎》是一种民间地方社戏。本章主要通过元、白诗《西凉伎》、蕲州社戏探讨《西凉伎》在民间流传的形态。

第一节 元、白诗《西凉伎》

九、十部伎中《西凉伎》与元、白诗《西凉伎》，具有同样的名称，九、十部伎中《西凉伎》存在于整个唐朝，李、元、白诗《西凉伎》存在于中晚唐时期，二者存在的年代具有重合期，对二者关系辨析的学者并不多，大多认为元、白诗《西凉伎》是九、十部伎中《西凉伎》的发展，例如项群胜在其硕士论文中认为：“《西凉伎》（元、白诗）是在隋唐七、九、十部乐中的“西凉乐”部的基础上结合《狮舞》、《胡腾舞》而发展起来的。”^①依据项群胜的论文，此处“七、九、十部乐中的“西凉乐”部”应指七、九、十部伎中的《西凉伎》。本节分别分析元稹《西凉伎》和白居易的《西凉伎》的内容，理清元、白诗《西凉伎》技艺形态的发展脉络。探究《西凉伎》流传到民间的形态变化。

一 元稹《西凉伎》的内容

元稹的《和李校书新题乐府十二首·西凉伎》是一首唱和诗：

西凉伎

元稹

吾闻昔日西凉州，人烟扑地桑柘稠。
葡萄酒熟恣行乐，红艳青旗朱粉楼。
楼下当垆称卓女，楼头伴客名莫愁。
乡人不识离别苦，更卒多为沉滞游。
哥舒开府设高宴，八珍九醖当前头。
前头百戏竞撩乱，丸劒跳踉霜雪浮。
狮子摇光毛彩豔，胡腾醉舞筋骨柔。
大宛来献赤汗马，赞普亦奉翠茸裘。

^① 项群胜，《“西凉乐”考辨》，武汉音乐学院，2007年6月，第32页。

一朝燕贼乱中国，河湟没尽空遗丘。
开远门前万里埃，今来蹙到行原州。
去京五百而近何其逼。
天子县内半没为荒陬，西凉之道尔阻修。
连城边将但高会，每听此曲能不羞。^①

本诗是在“一朝燕贼乱中国，河湟忽尽空遗丘”的大背景下创作的。全诗共十三句，前八句描写凉州被吐蕃攻占前的繁荣景象。其中前四句写社会繁盛景象，人烟扑地，树木稠密，酒肆繁华，歌伎伴客。后四句写哥舒翰将军开府设盛大宴会的场景。应特别指出在哥舒翰宴会上表演的技艺形态应为：“前头百戏竞撩乱，丸剑跳踯霜雪浮。师子摇光毛彩豎，胡姬醉舞筋骨柔。”由此可知宴会上不仅有“八珍九醕”的美酒美食，还有节目表演。表演内容为百戏在前，然后是“丸剑跳踯霜雪浮”的剑舞，“师子摇光毛彩豎”的狮子舞，“胡姬醉舞筋骨柔”的胡腾舞。其中剑舞、胡腾舞、狮子舞都属于唐朝西域舞蹈。剑舞应指剑器舞，舞势迅急壮快，属于健舞。胡腾舞以跳跃上腾，舞步壮健见长，来自于西域石国的舞蹈，属于健舞，是胡舞中的典型。狮子舞在《乐府杂录》中归入龟兹部：

戏有五方狮子，高丈余，各衣五色，每一狮子，有十二人，戴红抹额，衣画衣，执红拂子，谓之狮子郎。舞太平乐曲。^②

从“舞《太平乐》曲”我们可以看出，在表演狮子舞时会配有《太平乐》曲，诗中“每听此曲不能羞”更能佐证这一点，此表演是有乐曲有舞蹈的节目表演，可以推知剑舞、胡腾舞也是有乐有舞的节目表演。元稹《西凉伎》描述的技艺形态已经与宫廷中《西凉伎》有很大的差别了。从“哥舒开府设高宴”可知，依然在宴会上表演，宴会由哥舒翰将军设立，已经不在宫廷中举行。

二 白居易《西凉伎》的内容

《白氏长庆集》中收录白居易作于元和四年（809年）年的《西凉伎，刺封疆之臣

^① 《全唐诗》，中华书局，1979年，第4616页。

^② 段安节，《乐府杂录》，中国戏曲研究院编，《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1982年，第45页。

也》：

西凉伎，刺封疆之臣也

白居易

西凉伎，假面胡人假狮子。

刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。

奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。

紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。

应似凉州未陷日，安西都获进来时。

须臾云得新消息，安西路绝归不得。

泣向狮子涕双垂，凉州陷没知不知。

狮子回头向西望，哀吼一声观者悲。

贞元边将爱此曲，醉坐笑看看不足。

娱宾犒士宴监军，狮子胡儿长在目。

有一征夫年七十，见弄凉州低面泣。

泣罢敛手白将军，主忧臣辱昔所闻。

自从天宝兵戈起，犬戎日夜吞西鄙。

凉州陷来四十年，河陇侵将七千里。

平时安西万里疆，今日边防在凤翔。

缘边空屯十万卒，饱食温衣闲过日。

遗民肠断在凉州，将卒相看无意收。

天子每思长痛惜，将军欲说合惭羞。

奈何仍看凉州伎，取笑恣欢无所愧。

纵无智力未能收，忍取西凉弄为戏。^①

全诗共二十句，分为四个层次：前八句写表演的具体技艺形态，紧接着四句写表演效果，第十三句到第十八句阐述当时的社会背景，最后两句抒发作者悲愤的情感。第一层次首先描写了狮子和胡人的面部装扮，胡人假面，狮子“刻木为头丝作尾，金镀眼睛

^① 《全唐诗》，中华书局，1979年，第4701—4702页。

银帖齿”，类似于现在杂技狮子舞的道具，狮子至少由两人合扮，头尾与毛衣完全伪装，大概与百戏中的狮子差不多。不过诗中狮子头部是用木头刻成，尾巴用丝制成，眼睛是金色，牙齿贴成银色。“奋迅毛衣摆双耳”为狮子的表演动作，动作敏捷，生动形象，充满画面感。模仿的是从“流沙”来的狮子。此表演中有两个“胡儿”，都为“紫髯深目”是典型的西域人的扮相。胡儿假面并非戴面具，而是化妆假面。“鼓舞跳梁前致辞”胡儿讲述自己是在凉州没有陷落时来到中原，现在凉州陷落路已绝，哭着面向狮子，并问“凉州陷没知不知”，狮子以回头向西望，哀吼一声作为回应；第二层次对边将与征夫观演反应进行对比，边将战士“醉坐笑看看不足”而年七十的征夫却“见弄凉州低面泣”，反差明显；第三层次阐述背景。安史之乱以来，凉州陷落已四十年，遗民断肠在凉州，虽统治者有意收复失地，但将卒却饱食温衣度闲日，没有收复失地之志；第四层次，作者对将卒笑看表演而无所愧疚的行为给予强烈的鞭挞和讽刺。

分析可知，白居易诗《西凉伎》中描写的技艺形态已没有百戏、胡腾舞和剑舞的影子，只有狮子舞。从“享宾犒士宴三军”、“有一征夫年七十”可知，宴会在军营中举行，用来犒赏军队，年七十的征夫也能看到表演。诗中的形态不仅有乐曲有舞蹈，还有说白，进行演故事，从元稹《西凉伎》到白居易《西凉伎》形成由乐曲和舞蹈表演到以乐曲、舞蹈、说白演故事的发展趋势。《信西古乐图》是日本保存的一部关于唐代乐舞、杂戏、散乐的古图录，对研究唐代乐舞百戏有很重要的参考价值，其中就有关于五方狮子舞的图。如图 4-1（a）和图 4-1（b）：



图 4-1（a） 五方狮子舞信西古乐图^①



图 4-2 (b) 五方狮子舞信西古乐图

图 4-1 (a) 中狮子眼睛、耳朵、牙齿都分外明显，驯兽师右手持绳，左手执鞭。绳子左右有两个人在跳舞，与白居易《西凉伎》中两胡儿的描述相符合。图 4-2 (b) 是乐器演奏的情景，有十一个人手中拿着不同的乐器，证实了这是一个有乐有舞的表演。从“贞元边将爱此曲”可知，此表演仍有乐曲相配，具体乐曲名称无从可知，任半塘在《唐戏弄》中对白居易《西凉伎》中乐曲进行推测：

若此剧之所用，应系充分表现西凉地方情调之一部分，始合震荡剧情之需要耳。至所用曲调，如《凉州》大曲、《西河狮子》、《太平乐》、《醉胡子》，均有可能。^②

对于乐曲来说，同一乐曲可以用在不同的情境下，例如《太平乐》，它并不是只能与狮子舞结合，在日本平调之曲中也有《太平乐》，但与狮子舞毫无关联。看来乐曲的使用是按照剧情需要进行选择。因此任半塘所列四曲都符合合剧情的需要，均有可能。此表演中的舞蹈，很明显为狮子舞，但不同于百戏中的人调狮子，“鼓舞跳梁”说明胡人与狮子一同跳舞，胡人和狮子两个表演对象都有形象的表演神态和动作，并且表演中

^① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译，《唐代音乐史的研究》下册，台湾中华书局印行，1973 年 10 月，第 623 页。

^② 任中敏著，肖玉霞、杨晓霁校理，《唐戏弄》上，凤凰出版社，2013 年，第 377 页。

有了对白，具有完整的情节。此伎在诗中称为“弄凉州”、“弄为戏”。“弄”字的含义比较宽泛，任半塘在《唐戏弄》中将关于白居易诗中《西凉伎》的“弄”解释为：

扮演某人、或某种人、或某物之故事，以成戏剧，曰“弄”。^①

任先生认为“弄”是唐代戏剧中的一部分，他强调《西凉伎》中演故事，有说白，有科泛，重表情，一定不是角觥或者百戏，有舞有曲，还演故事，是戏剧。他辛苦整理繁杂众多的戏剧资料，以伎艺为标准将戏剧分为五大类，分别为全能类、歌舞类、歌演类、科白类、调弄类。《西凉伎》属于全能类，他认为全能类戏剧是：

指唐戏之不仅以歌舞为主，而兼由音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种伎艺，自由发展，共同演出一故事，实为真正戏剧也。^②

他认为歌舞戏也是真正戏剧，并指出与全能剧的关系：

唐歌舞戏既有故事，用代言，具说白，已是真正戏剧；比全能戏犹差者，仅在舞多科少，表情不足而已。^③

从任先生的观点出发，唐代已出现真正的戏剧并分为五类，其中全能类是形态最全的一种类型，歌舞戏、科白戏都属于真正戏剧。这就与王国维先生的观点有些出入，王国维在《宋元戏曲史》对中国真正的戏剧下了定义：

然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。^④

这里王国维先生对真正戏剧的定义与任半塘对真正戏剧的定义相似，由于唐代舞蹈发展繁盛，任半塘先生认为的唐之真正戏剧更突出舞蹈因素，将歌舞戏划入真正戏剧的范围。但王国维先生却认为：

^① 任中敏著，肖玉霞、杨晓霁校理，《唐戏弄》上，凤凰出版社，2013年，第4页。

^② 同上，第155页。

^③ 同上，第179页。

^④ 王国维著、黄仕忠讲评，《宋元戏曲史》，凤凰出版社，2010年，第39页。

唐五代之戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋、金、元之戏剧，尚未可同时而语也。^①

这种歌舞戏，当时尚未盛行，实不过为百戏之一种。^②

王先生认为《踏摇娘》、《兰陵王》、《西凉伎》都属于歌舞戏，歌舞戏不过是百戏的一种，而百戏并不是真戏剧。真正的戏剧产生于宋元时期，唐五代并没有真正的戏曲产生；任先生明确提出唐五代出现真正的戏剧，将真正戏剧的产生时间向前推到唐五代时期。金文达在《中国古代音乐史》中也认为：

隋唐散乐中已有戏剧，是无可怀疑的。从表演形式看，唐代的戏剧，有包括音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种艺术形式的戏剧；也有包含其中某几种形式的戏剧，二者统称戏弄。

笔者赞成任半塘先生和金文达先生的观点，因为王先生在论述唐五代歌舞戏时，举例认为唐五代歌舞戏与戏剧相关，却又以“尚未盛行”的缘由否认其为真正的戏剧，将其定位到百戏，让人存疑。任先生以系统具体的文献资料论述唐五代已盛行戏剧，歌舞戏为真正的戏剧，更能说服人。因此，白居易《西凉伎》形态比歌舞戏表情更足，科泛更多，是真正戏剧中的全能剧。

三 元、白诗《西凉伎》与九、十部伎中《西凉伎》区别

第一，思想倾向不同

九、十部伎是隋唐宫廷聚集周边四夷音乐的舞蹈形态，编撰成以地区为区分条件的九部或十部，具有一定时段且有歌有舞的节目表演，将九部乐或十部乐按统治者的意愿依次排列编成一整套，并且有首有尾地成套演出。设置九、十部伎是为了宴享外国君臣，在外使来唐朝贺时进行表演，外使在享受美食的同时还可以看到自己国家和别国的歌舞表演，实际上表达了一种唐朝统治者对周边国家的尊重，显示唐朝包容开放的气度。从他的功用上可以推知，既然是用于宴享群臣，在编排九、十部伎时，在态度取向上必然

^① 王国维著、黄仕忠讲评，《宋元戏曲史》，凤凰出版社，2010年，第17页。

^② 同上，第10页。

可以展示唐朝的繁荣昌盛，其歌曲《永世乐》解曲《万世丰》顾名思义，表达大唐的繁荣气象。演者服装华丽，规模宏大，展现一片欣欣向荣的景象。因此，九、十部伎中《西凉伎》具有展现唐朝繁华，表达兼容并包的思想倾向。

诗歌作为文学体裁，不仅可以详细描写《西凉伎》的形态，而且可以表达诗人一定的思想。随着时间的推移，唐朝盛世已不在，安史之乱以后凉州陷落。元、白诗《西凉伎》的思想倾向与九、十部伎《西凉伎》的思想倾向截然不同。陈寅恪在《元白诗笺证稿》中对元、白诗《西凉伎》的历史背景进行了清晰地考证：

自安史乱后，吐蕃盗据河湟以来，迄于宪宗元和之世，长安君臣虽有收复失地之计图，而边镇将领终无轻略旧疆之志意。此诗人之所以同深愤慨，而元白二公此篇所共具之历史背景也。^①

安史之乱以来，战乱使统治者放松了对边疆地区的管理，以致吐蕃趁机占领河湟地区，统治者虽有意收复失地，边疆将领却在听曲子看舞蹈沉溺于享乐，并无丝毫收复失地之志。元稹和白居易都属于统治阶级身份，气愤于此而作诗。

因此，元、白诗《西凉伎》描写《西凉伎》表演与九、十部伎中《西凉伎》展现大唐盛世不同。元、白诗《西凉伎》借用《西凉伎》的表演反衬现实，表达对昔日凉州的追忆和对版图缺失现实下将士沉溺娱乐无意收复凉州的鞭挞。

第二，性质不同

唐代的音乐机构有属于政府机构太常寺管辖下的大乐署、鼓吹署；有属于宫廷管辖下的教坊和梨园。大乐署掌管雅乐和燕乐，鼓吹署掌管仪仗中的鼓吹音乐，教坊掌管散乐，梨园演习法曲。九、十部伎中的《西凉伎》属于燕乐。燕乐亦作讌乐或宴乐，是统治阶级宴会时所用音乐的统称。燕乐的内容不受管理机构限制，有大乐署管辖的九、十部伎、坐立部伎，也有梨园演习的法曲和大曲，还可以有教坊掌管的散乐。九、十部伎是中的各国音乐都是来自于民间，大多属于西域音乐，在魏晋南北朝时期就传入中原，隋唐政府收集起来按国别编排成一整套音乐用于宫廷表演。因此，九、十部伎中的《西凉伎》具有俗乐和胡乐的性质。

散乐是自周代以来，用以概括一切尚未得到统治阶级正式重视的民间音乐的统称，

^① 陈寅恪，《元、白诗笺证稿》，《陈寅恪集》，生活·读书·新知三联书店，2001年4月，第233页。

或称百戏。在隋唐时期，其具体内容包括各种杂技，也包括各种民间歌舞戏。元稹的《西凉伎》内容有杂技和乐曲舞蹈但并未演故事，并不是戏剧，因此它属于一种过渡形态，属于宫廷燕乐但融合了散乐中的杂技，故具有胡乐、俗乐和散乐三重性质。

白居易诗《西凉伎》完成了从歌舞到以歌舞演故事的转变，去除了百戏杂技、胡腾舞、剑舞，专以狮子舞和胡儿演故事，成为了全能戏剧。白居易诗《西凉伎》属于散乐的性质。

因此，从九、十部伎《西凉伎》发展到白居易诗中的《西凉伎》发生了从歌舞表演到以歌舞演故事的转变，虽有不同却又有不可间断的联系。理清《西凉伎》的发展转变过程，有助于对唐五代戏剧有更清楚的判断，丰富古代戏剧史的研究。

第二节 蕲州社戏《西凉伎》

唐末五代战乱纷争，因此很多乐伎分散南北，分崩离析，具有较高艺术水平的伎艺班子要想再聚集起来实属困难。宫廷音乐具有较高标准的燕乐和以及较低水平的散乐都随着朝代的更迭不再重现。《西凉伎》表演在后世的流传难寻踪迹。但我们仍旧可以在史料中寻找蛛丝马迹。在顾景星《蕲州志》中发现了关于当地社戏的记载：

楚俗尚鬼，而雩尤甚，蕲有七十二家，有清潭保、中潭保、张王、万春等名。神架铜缕一获，制如旄，刻木为神首，被以彩缯，两袖散垂，项系杂色纷悦，或三神或五六七八神为一架焉。黄袍远游冠曰唐明皇；左右赤面涂金粉，金银兜鍪者三曰太尉；高髻步摇，粉黛而丽者曰金华小娘，社婆；髯而翁者曰社公；左骑细马，白面黄衫如侠少者曰马二郎；行则一人肩架，前导大纛雉尾云罕掣梁一泽等旗，曲盖鼓吹如王公。迎神之家，男女罗拜，蚕桑疾病，皆祈问焉。其徒数十，列幃歌舞，非诗非词，长短成句，一唱众和，呜咽哀惋，随设百献奉太尉，歌舞幃上，主人献酬，三神酢主人，主人再拜。须臾二蛮奴持绁盘辟，有大狮，首尾奋迅而出，奴问狮何来，一人答曰凉州来，相与西望而泣，作思乡怀土之歌。舞毕送神，鼓吹偕作。先立春一日，出神于匱，具仪簿随土牛后，春分后藏焉。崇禎末，无复旧观矣。^①

此内容是蕲州雩戏具体形态的详细材料。该戏有人物扮演，例如穿黄袍的唐明皇，

^① 转引自杨宪益，《民间保存的唐〈西凉伎〉》，《译余偶拾》，山东画报出版社，2006年，第54—55页。

涂面的太尉，高髻戴步摇的社婆等。傩戏是迎神祭祀活动，百姓向神祈求平安丰收，远离疾病，表达自己的愿望。在此傩戏中，还伴有唱歌，舞蹈和乐器伴奏。其中所用歌曲是“非诗非词，长短成句，一唱众和，呜咽哀惋。”杨宪益在论及此戏歌曲时认为这种歌唱形式可以证明是民间歌舞，尤其是甘肃、四川、云南的氏族歌舞。他认为唐代《西凉伎》的歌曲也是使用这种一唱众和的形式演唱的。

对于舞蹈，此傩戏中的舞蹈与唐代白居易诗中的《西凉伎》描述基本相同。此戏中狮子“首尾奋迅而出”，对应居易诗《西凉伎》中的“奋迅毛衣摆双耳”。奴对应胡儿，此戏中奴问狮子从哪来，狮子向西望而泣的情节与白居易诗《西凉伎》中的情节基本相同。此社戏是将唐代元、白诗《西凉伎》的技艺形态与唐明皇相结合形成了蕲州傩戏。此外顾景星的《白茅堂集》中有一首《乡傩》，记载了同一件事，也证明了《西凉伎》的流传，诗如下：

乡傩

顾景星

春社作已毕，土风尚傩驱；
云旂夹翠罕，钲鼓趋中衢。
妇雉候门喜，罗拜陈牲醺；
田蚕及鸡彘，禳祝凭神巫。
雕几列神像，被以红锦须，
中坐天宝帝，左右双明姝；
太尉复何人，题额黄金涂；
凤冒雷将军，位与睢阳俱。
郎君白玉面，细马腰雕弧；
酒酣招百戏，啰唢何纷拏，
假狮西凉舞，髻髻骑蛮奴；
似闻西凉破，西向悲唏嘘。
千秋事已往，此舞胡为乎？
既非周礼制，法部仍荒芜。
祈年比腊蜡，乡党聊欢呼；

献酬若大酺，瓮中宁有无！^①

此诗记录着与《蕲州志》相同的傩戏，其中的人物形象与情节都描述一致，二者相符，互为佐证，可见是实事。由于傩戏中有唐明皇又有《西凉伎》，杨宪益在《译余偶拾》中对此材料进行分析，将二者的流传相互联系，认为从社戏中神名唐明皇等看来，《西凉伎》大概是天宝末被乐人带到蕲州。蕲州地处山地，很好地保存了旧文化。

综上所述，《西凉伎》在民间的流传是一个不断发展变化的过程，具有不可间断的联系，但在各个阶段也有明显的不同，这个发展过程完成了从歌舞表演到以歌舞演故事形成戏剧形态的转变，这种戏剧形态流传到明清成为傩戏不可或缺的一部分。

^① 转引自杨宪益，《民间保存的唐<西凉伎>》，《译余偶拾》，山东画报出版社，2006年，第55页。

结 语

《西凉伎》是隋唐九、十部伎中其中一个乐部，是在宴会上演出，有歌、有舞、有乐器伴奏且具有一定时长的演出节目，是隋唐宫廷音乐中重要的组成部分。近年来，对《西凉伎》的专题研究并不是很多，在现有的研究成果中，《西凉伎》的面貌并不是很清晰，缺少清晰的梳理分析。对此，笔者翻阅各种史书资料，综合音乐、舞蹈、文学、美术、考古、地理等学科知识，致力于对《西凉伎》的历史演变、具体形态、发展流传进行深入研究，并对唐代与《西凉伎》相关的“西凉乐”、《凉州》大曲、《庆善乐》进行关系辨析，力求理清《西凉伎》的面貌，对《西凉伎》有更清晰的认识。

《西凉伎》的形成具有漫长的历史过程。在汉代凉州与中原长期音乐交流的基础上，十六国时期形成了具有清乐、龟兹乐和凉州本地及周边音乐成分，用于宫廷宴会上有乐器伴奏的乐曲和龟兹风格歌舞表演的综合表演形式，即《秦汉伎》。北魏太武帝平河西后，得到《秦汉伎》，将其改名为《西凉乐》。在北朝时期，《西凉乐》得到广泛的应用和发展，西魏、北周之际称其为《国伎》。隋唐以后《西凉伎》作为七部乐、九部乐、十部伎中重要的一部在宫廷宴乐中频繁上演。

《西凉伎》在唐朝宽松的政治、文化环境下，技艺形态更加精妙绝伦。《西凉伎》的乐器具有十九种，其中包括以龟兹乐为主的胡乐乐器和以清商为主的中原乐器。《西凉伎》由《永世乐》、《万世丰》和《于阗佛曲》三首乐曲组成。其中乐曲《永世乐》和解曲《万世丰》组成 A+B 的曲体模式，前者舒缓后者急促，表达大唐盛世的繁荣昌盛。

《西凉伎》乐工和舞者的服饰都具有袴褶服的特点，服装材质和装饰都具有雍容华贵的特征。《西凉伎》中具有四人成方阵逆时针转圈的方舞和一人舞蹈的白舞。

《西凉伎》、《凉州》大曲、《庆善乐》都是“西凉乐”的具体表现形式，三者都属于唐代燕乐系统。《西凉伎》与《凉州》大曲具有不同的来源、内容、管理机构、发展演变。《庆善乐》与《西凉伎》舞者具有不同的服饰特征，使用的乐器可能部分相同，具有娴雅风格。

《西凉伎》在民间的流传，结合了民间喜闻乐见的音乐舞蹈，在歌舞表演的基础上加入故事情节，发展成为以歌舞演故事的一种全能戏剧形态，并记录在白居易针砭时弊的古诗《西凉伎》中。蕲州社戏《西凉伎》是以白居易《西凉伎》为基础流传下来的民间社火。这种流传下来的民间社火是历史文化的活化石，丰富着现代生活。

参考文献

一 古籍类：

经部：

- [1] [西汉]史游，《急就篇》[M]，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年
- [2] [宋]陈旸，《乐书》[M]，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年
- [3] [宋]毛晃，《禹贡指南》[M]，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年

史部：

- [1] [东汉]班固，《汉书》[M]，中华书局，1962 年
- [2] [齐]魏收，《魏书》[M]，中华书局，1974 年
- [3] [唐]魏征，《隋书》[M]，中华书局，1973 年
- [4] [唐]房玄龄等，《晋书》[M]，中华书局，1974 年
- [5] [唐]玄奘，《大唐西域记》[M]，季羨林等校注，中华书局，1985 年
- [6] [唐]杜佑，《通典》[M]，中华书局，1988 年
- [7] [后晋]刘昫等，《旧唐书》[M]，中华书局，1975 年
- [8] [宋]王溥，《唐会要》[M]，中华书局，1955 年
- [9] [宋]孟元老，《东京梦华录》[M]，中华书局，1962 年
- [10] [宋]欧阳修等，《新唐书》[M]，中华书局，1975 年
- [11] [宋]范曄，《后汉书》[M]，中华书局，1965 年
- [12] [元]脱脱等，《辽史》[M]，中华书局，1975 年

子部：

- [1] [唐]段安节，《乐府杂录》[M]，中国戏剧出版社，1959 年
- [2] [唐]崔令钦，《教坊记》[M]，中国戏剧出版社，1959 年
- [3] [唐]南卓，《羯鼓录》[M]，《四库全书》，上海古籍出版社，1987 年
- [4] [宋]李昉等，《太平广记》[M]，中华书局，1961 年
- [5] [宋]孟元老，《东京梦华录》[M]，中华书局，1962 年
- [6] [宋]赵彦卫，傅根清点校，《云麓漫钞》，中华书局，1996 年

集部：

- [22] [宋]王灼，《碧鸡漫志》[M]，古典文学出版社，1957 年
- [21] 《全唐诗》[M]，中华书局，1979 年
- [23] 唐圭璋编，《全宋词》[M]，中华书局，1999 年

二 著作类：

- [1] 向达，《唐代长安与西域文明》[M]，三联书店，1957 年
- [2] 郝毅，《西凉乐舞史》[M]，甘省文化艺术研究所，1959 年

- [3] 任半塘,《教坊记笺订》[M],中华书局,1964年
- [4] 欧阳予倩,《唐代舞蹈》[M],上海文艺出版社,1980年8月
- [5] 杨荫浏,《中国古代音乐史稿》[M],人民音乐出版社1981年2月第1版
- [6] 任半塘,《唐声诗》[M],上海古籍出版社,1982年
- [7] 牛陇菲,《西凉发隐》[M],甘肃人民出版社1985年
- [8] 吉联杭辑译,《隋唐五代音乐史料》[M],上海文艺出版社,1986年
- [9] 陈寅恪,《陈寅恪读书札记》[M],上海古籍出版社,1989年
- [10] 王维堤,《衣冠中国》,上海古籍出版社,1991年
- [11] 傅正古,《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》[M],人民音乐出版社1991年
- [12] 席臻贯,《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》[M],甘肃敦煌文艺出版社1992年
- [13] 金文达,《中国古代音乐史》[M],人民音乐出版社,1994年
- [14] 陈寅恪,《隋唐制度渊源略论稿唐代政治史述论稿》[M],三联书店,2001年
- [15] 金秋,《古丝绸之路乐舞文化交流史》[M],上海音乐出版社,2002年
- [16] 余太山主编,《西域通史》[M],中州古籍出版社,2006年
- [17] 刘再生,《中国古代音乐史简述》[M],人民音乐出版社,2006年
- [18] 王小甫、范恩实、宁永娟,《古代中外文化交流史》[M],高等教育出版社,2006年
- [19] 杨宪益,《译余偶拾》,山东画报出版社,2006年
- [20] 袁禾,《中国古代舞蹈史教程》[M],上海音乐出版社,2007年
- [21] 王宁宁,《中国古代乐舞史》[M],山西人民出版社,2009年
- [22] 宋博年、李强,《丝绸之路音乐研究》[M]乌鲁木齐:新疆人民出版社,2009年
- [23] 王国维著、黄仕忠讲评,《宋元戏曲史》,凤凰出版社,2010年
- [24] 沈从文,《中国古代服饰研究》,上海书店出版社,2011年
- [25] 任半塘著,杨晓霁、肖玉霞校理,《唐戏弄》[M],凤凰出版社,2013年
- [26] 陈寅恪,《元白诗笺证稿》[M],三联书店,2015年

三 论文类:

期刊论文:

- [1] 郝毅、晓莹,《试论唐代甘肃民族乐舞艺术——《西凉乐》》[J],《西北民族学院学报》,1984年第4期
- [2] 郝毅,《试探〈西凉乐〉民族之源——暨论“变龟兹声为之”》[J],《音乐研究》,1985年第3期
- [3] 彭松,《〈西凉乐〉寻索》[J],《北京舞蹈学院学报》,1992年第1期
- [4] 赵文润,《隋唐时期西域乐舞在中原的传播》[J],《陕西师范大学学报》,1997年3月
- [5] 杨国学,《河西“地蹦子”》[J],《丝绸之路》,1999年第2期
- [6] 杨国学,《西凉伎与西域乐舞的渊源》[J],《西域研究》,1999年第3期
- [7] 白翠琴,《从西凉乐形成发展看民族间文化交融》[J],《民族史研究》,2001年第3期
- [8] 杨善武,《西北苦音与音乐文化交流》[J],《中国音乐学》,2002年第3期
- [9] 郎樱,《西域歌舞戏对中原戏剧发展的贡献》[J],《西域研究》,2003年第1期
- [10] 林春、李金梅,《古代中亚的胡腾舞考释》[J],《考古与文物》,2003年第3期
- [11] 陈明,《张议潮出行图中的乐舞》[J],《敦煌研究》,2003年第5期
- [12] 高人雄,《从〈教坊记〉曲目考察词调中的西域音乐因子》[J],《西域研究》,2005年第5期

- [13] 黄颖玲、项群胜,《“西凉乐”刍议》[J],《九江职业技术学院学报》,2008年第1期
- [14] 黄颖玲、项群胜,《从元稹、白居易、李端诗看〈西凉伎〉在唐代的发展》[J],《新余高专学报》,2008年第1期
- [15] 姜望来,《关陇集团之形成》,《信阳师范学院学报》[J],2009年第3期
- [16] 侯冬,《“凉州”曲考》[J],《中华戏曲》,2011年1月
- [17] 王雪,《华夷共美,乐舞遗珍——古乐舞〈凉州〉舞容之美》[J],《中国艺术时空》,2013年第4期
- [18] 程爱民,《简论西凉乐舞与凉州大曲》[J],《丝绸之路》,2013年第20期
- [19] 马欢,《论西凉乐的形成、发展及其影响》[J],《西安音乐学院学报》,2014年第3期
- [20] 徐婧文,《浅谈古代西凉乐的艺术特征与价值》[J],《丝绸之路》,2014年第18期
- [21] 孙武军,《图像与诗歌互证的胡腾舞审美意蕴》[J],《北京舞蹈学院学报》,2015年

学位论文:

- [1] 王虹霞,《由汉至唐西域乐舞的传入及其传播特点》[D],河南大学,2003年5月
- [2] 袁薇,《论西域音乐文化中的龟兹乐》[D],陕西师范大学,2004年4月
- [3] 吴大顺,《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》[D],扬州大学,2005年6月
- [4] 赵克军,《古龟兹舞蹈试探》[D],中央民族大学,2006年3月
- [5] 项群胜,《“西凉乐”考辨》[D],武汉音乐学院,2007年6月
- [6] 刘洋,《唐代宫廷乐器组合研究》[D],中国艺术研究院,2008年3月
- [7] 许春华,《北凉王沮渠蒙逊及其政权研究》[D],兰州大学,2011年6月
- [8] 管慧,《唐代燕乐服饰研究》[D],西安工程大学,2012年6月
- [9] 王雪,《唐代乐舞〈凉州〉研究》[D],中国艺术研究院,2013年4月

四 图像类:

- [1] 黄能馥、陈娟娟,《中国服饰史》[M],上海人民出版社,2004年
- [2] 中国敦煌壁画全集编辑委员会,《聘娶二妃》第二百零九窟,《中国敦煌壁画全集》北周卷,天津人民美术出版社,2006年
- [3] 中国敦煌壁画全集编辑委员会,《张议潮统军出行图》第一百五十六窟,《中国敦煌壁画全集》晚唐卷,天津人民美术出版社,2006年
- [4] 沈从文,《中国古代服饰研究》[M],上海书店出版社,2011年

在学期间的研究成果

[1] 王建琴, 《朱熹德育思想对农村义务教育中道德教育的启迪》, 《教育科学》, 2016 年第 1 期。

致 谢

到写致谢的时候了，我想在句首加“终于”这个词，却又不符合心中所想。毕业论文终于写完了，我应该高兴，却又有些失落。毕业论文的完成预示着我二十几年的学生生涯即将划上句号，我将离开我的母校，离开亲爱的小伙伴，踏上自己的旅程，我想让这个结束来得晚一些，再晚一些。

世上无难事，只怕有心人。这是我在写论文过程中最深刻的体会。作为一个戏剧影视文学方向的学生，研究对象选择《西凉伎》，对我来说真的有点吃力。研究《西凉伎》需要音乐、舞蹈、地理、历史、考古等方面的专业知识，需要翻阅大量的史籍资料，我在浩如烟海的知识世界里无所适从，第一次真正体会到什么是学海无涯。我曾倍感无力，也曾动摇过，但是每每在想要放弃的时候，朱老师都在鼓励我，并指引我方向，对我的疑惑细致地一一解答，每一次与朱老师交流后都有一种茅塞顿开的感觉，能遇到朱老师，我很幸运。我在朱老师的帮助下，用心钻研具体问题，翻阅古籍，整理资料，最终完成论文。从选题、开题、中期、初稿、修改到定稿，朱老师都特别负责任地把关指导，小到标点、表述，大到论文结构、内容都逐一认真批改，我常常被朱老师严谨的学术精神折服。朱老师在这三年里，不仅在学习方面给予我指导，也经常关心我的生活，给我分享一些她的生活经验，她更像良师益友。借此机会，我特此感谢朱老师对我的悉心教导，她将是我一生的导师。此外，感谢三年以来所有授课和指导帮助过我的老师，衷心祝好。

时光，浓淡相宜；人心，远近相安。这是我三年硕士生活的生动写照，也是我所期盼的最好的生活状态，我很知足。父母总是默默地在后方相信我、支持我，让我安心学习；我想感谢我的小伙伴，不仅仅在学习上给予我帮助，帮我修改表述问题，做我的智慧星，还陪伴我度过这三年时光。在她的影响下，我改掉很多坏习惯，也学会了很多做人的道理，她将是我一生的挚友。此外，感谢三位善良正直的舍友，日夜相伴的三年里，对我的谦让和帮助我都记在心里，宿舍氛围总是那么和谐安静，昔日的场景历历在目，我还没有离别却开始怀念。

毕业论文完成了，学校生活即将结束，但有些人、有些情将会永存……